



Fr. Kunz

3295

GFCKM

ARM BIN ICH UND IN MÜHEN VON MEINER JUGEND AN

Ps. 87, 16.



RUDOLF SCHIESTL, NÜRNBERG — SCHÄFER

Lithographie, 1901. — Text S. 8

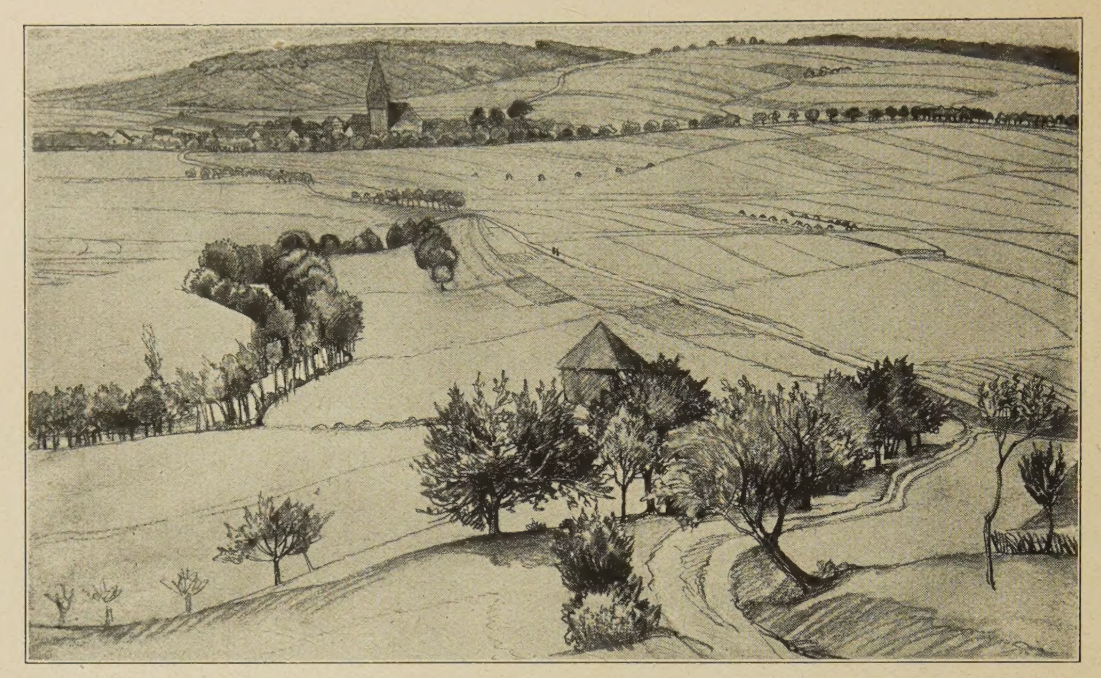
RUDOLF SCHIESTL

Von DR. OSKAR DOERING

(Vgl. Abb. S. 1—20)

Rudolf Schiestl, der jüngste Bruder Matthäus Schiestls, im Alter um neun Jahre von ihm verschieden, ist am 8. August 1878 zu Würzburg geboren. Der Vater war ein aus Tirol eingewanderter Bildschnitzer, dessen hohe Begabung und innerlicher Reichtum durch seine Bescheidenheit wie durch die Sorgen des täglichen Daseins verhindert worden sind, sich verdientermaßen zur Geltung zu bringen. Aber dennoch ist von dem Besten, das er bieten konnte, nichts verloren gegangen. Ist er es doch gewesen, der den Söhnen — es sind ihrer drei, außer Matthäus und Rudolf noch Heinz, der als Bildhauer in Würzburg lebt — die ersten, für ihr ganzes Leben entscheidenden Anregungen gegeben hat. Gewissenhaft, aber fern von Engherzigkeit erzog er sie zur Ausübung seines eigenen Gewerkes und erweckte ihre Teilnahme für alles Hohe, was die Kunst umschließt und darbietet, dadurch, daß er sie, recht wie die Meister der Vergangenheit es mit ihren Lehrlingen und Gehilfen getan haben, nicht nur in die äußere Übung, sondern auch in den Geist der Kunst einführte, in besinnlichen Gesprächen an seinen eigenen Gedanken sie teilnehmen ließ. So betraten denn alle drei Söhne die Laufbahn zur Bildschnitzerei.

Aber nur der mittlere, Heinz, ist bei ihr verblieben. Die Trefflichkeit seiner Leistungen hat die »Christliche Kunst« mehr denn einmal gewürdigt und in Bildern Anschauung davon gegeben. Auf den ältesten und jüngsten aber fingen die großen Vorbilder unserer alten, deutschen Kunst bald in anderer Richtung zu wirken an. Blieben die Würzburger Herrlichkeiten der Kunst Tilman Riemenschneiders besonders für Heinz bestimmend und leitend, so erkoren die beiden andern bald die zarte Herbigkeit Martin Schongauers, die Mannhaftigkeit Albrecht Dürers, die Klarheit und Frömmigkeit der



RUDOLF SCHIESTL — TAUBERLANDSCHAFT

Zeichnung, 1915. — Text S. 6



RUDOLF SCHIESTL — DER WEINBERG

Text S. 7



RUDOLF SCHIESTL PFLANZENSETZERIN

Radierung, 1919. — Text S. 7.



RUDOLF SCHIESTL HIRTE MIT KUH

Skizze, 1914



RUDOLF SCHIESTL EINSIEDLER IN DER LIBYSCHEN WÜSTE
Gemälde, 1912. — Text S. 18

Nazarener. Gemeinsame Sonntagsausflüge, bei denen fleißig gezeichnet wurde, vertieften ihre Liebe zu der fränkischen Heimat, öffneten die Augen für die Lieblichkeit, die Bescheidenheit, den sanften Ernst der Mainlandschaft, stärkten Bewunderung und Begeisterung für die malerischen Schönheiten der alten Kunst daselbst, erschlossen ihre Herzen für die Schlichtheit des Volkes jener Gegend. Es gelang beiden, des Vaters Zustimmung zu erhalten, daß sie der Malerei sich zuwenden durften. In ihrem Dienste, ob auch örtlich getrennt, gemeinsam strebend und fühlend, sind die Brüder in herzlicher Freundschaft verbunden geblieben.

Achtzehn Jahre alt kam Rudolf Schiestl nach München, wo Löfftz sogleich die große Begabung des Jünglings erkannte. Aber die Akademie gab diesem nicht, was er suchte. Auch Stucks Art war nicht die seinige, konnte es niemals werden. Dafür entschädigte ihn aber reichlich und für immer das Studium der alten Meister. Von den deutschen Malern des 15. und 16. Jahrhunderts, von den Italienern der Frührenaissance, deren Gemälde er in der Pinakothek, deren Holzschnitte und Radierungen er in der Graphischen Sammlung für sich entdeckte, erhielt er seine Offenbarungen des Sehens, Empfindens und Gestaltens. Es war eine schwere Lehrzeit. Mut und Hoffnungslosigkeit wechselten mit einander. Aber die Tatkraft und das Talent des jungen Künstlers siegten.

Er war ein fertiger Meister von Anfang an, auch ein erfolgreicher. Jenem Wettbewerbe, bei dem er den ersten Preis gewann, obgleich er noch nicht einmal Schüler der Akademie geworden war, reihten sich bald andere an. Seine ersten Steindrucke wurden von Museen angekauft, Aufträge für Buchillustrationen (zumal für Callweys Sammlung »Der deutsche Spielmann«) halfen seinen Namen bekannt machen. Größere, wirtschaftliche Unabhängigkeit war die Folge. Es wurde ihm möglich, Studienreisen zu unternehmen. Er gelangte nach Innsbruck, wo er an der tirolischen Glasmalereianstalt arbeitete. 1903, 1904, 1907 zog er mit Matthäus nach Italien, sah Verona, Modena, Ferrara, Padua, Venedig, Ravenna, Assisi, Florenz, Rom. Es war charakteristisch, daß vor allem jene frühen Meister auf ihn wirkten, deren Stil und Art etwas vorwiegend Zeichnerisches, plastisch-malerisches Gepräge trägt, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Andrea Mantegna, auch Fra Angelico. Wer Rudolf Schiestls Gemälde und Graphiken genau anschaut, wird den Eindruck jener Studien nicht verkennen, so wenig als den der



RUDOLF SCHIESTL ANTONIUS DER EINSIEDEL
Lithographie, 1899. — Text S. 16

Glasmalerei, die keinen wieder ganz losläßt, der ihr einmal angehört hat.

Das Jahr 1908 brachte den ersten ganz großen Erfolg. Als Mitglied der Luitpoldgruppe beteiligte sich Schiestl damals an der Ausstellung des Münchner Glaspalastes und erlebte die Genugtuung, daß alle seine Bilder gekauft wurden, eins davon durch den Prinzregenten Luitpold. Der Künstler wohnte damals aber nicht mehr in der bayerischen Hauptstadt. Sein Sehnen hatte ihn wieder nach Franken zurückgezogen. Dort, entfernt von allem Lärm des großen Weltlebens, von allem Zanke der »Kunstrichtungen«, war das Dörfchen Kornhöfstadt im Steigerwald zur Stätte seines in sich gekehrten Lebens und Schaffens geworden. Im Zusammenhange mit der reinen Natur, dem unverfälschten Volkstum seiner Heimat hat seine Kunst erst recht eigentlich das Wesen edelster Volks- und Heimatkunst — nicht gefunden, denn sie besaß es von Anbeginn, aber entwickelt, vertieft, bereichert.

Jene Zurückgezogenheit hatte aber keine sehr lange Dauer. 1910 erhielt Schiestl den Ruf, in die bei der Nürnberger Kunstgewerbeschule durch den Tod Bek-Grans erledigte Stelle einzutreten. Er nahm an, weil er durch die zu erwartende Ausdehnung seiner Tätigkeit an jenem geweihten Orte alter deutscher Kunst und Poesie dem Ziele seines Strebens näherzukommen hoffte. Darin hat er sich auch nicht getäuscht. Gerade seine Lehrtätigkeit, der reichliche Umgang mit den jungen Schülern hat stark anregend und förderlich auf ihn gewirkt. Und nicht minder das altehrwürdige, doch unvergänglich junge, köstlich malerische Bild der Stadt Dürers, Vischers und Hans Sachs'. Aber Schiestl ist deshalb kein Stubenhocker geworden. Wie ehemals um Würzburg herum, so streift er jetzt in freien Zeiten durch die mittelfränkischen Gegenden, freut sich ihrer frischgepflügten Äcker, ihrer Dörfer mit den wuchtigen Kirchen und steilbegiebelten Fachwerkhäusern, ihrer Hopfengärten, aber auch ihrer Menschen, an deren Einfachheit und Ursprünglichkeit auch die neue Zeit noch nichts zu ändern vermochte. Seit er in Nürnberg lebt, hat Schiestls Kunst beträchtliche Schritte vorwärts getan. Viel hat er zugelernt, und seine große Gewissenhaftigkeit sorgt dafür, daß der errungene geistige Gewinn entwicklungsförderlich ausgenutzt wird.

1916 hat sich Rudolf Schiestl vermählt. Alsbald danach mußte er ins Feld ziehen, war 1917 einige Monate lang an der Front in Französisch-Lothringen, bis er im November desselben Jahres als Nachfolger Karl Arnolds



RUDOLF SCHIESTL SINGENDER SCHÄFER

Radierung, 1907

künstlerischer Leiter bei der Liller Kriegszeitung wurde. Ungewohnte, neuartige Aufgaben traten an ihn heran, geschwindes Zeichnen wurde notwendig. Beides hat ihm keinen Schaden getan. Sein Blick erweiterte sich, seine Arbeitsweise wurde zuversichtlicher, kühner, freier. Eine Sammlung politischer Flugblätter entstand damals, kleine Schöpfungen voll Kraft, Feinsinn, Ernst Fröhlichkeit und Poesie. Leider ist infolge des Zusammenbruches der größte Teil der Auflage dieser in einem Buche vereinigten Blätter den Feinden zur Beute gefallen.

In Rudolf Schiestls Bildpoesien spiegelt sich die Ursprünglichkeit des Verhältnisses des Menschen zur Natur. Beides ist verkörpert im Gleichnisse des heimischen Landes und Volkes. Bloße Landschaftsbilder ohne menschliche Gestalten sind selten bei ihm. Wenn sie vorkommen, so geben sie doch von der Anwesenheit, von der Arbeit, vom Fühlen und Denken des Menschen Kunde. Ein beredtes Beispiel dieser Art ist die menschenleere Tauberlandschaft von 1915, mit den wohlbestellten Äckern und dem fernen Dorfe, über dessen Häuser der Turm des Kirchleins himmelan weist (Abb. S. 2). Die unter- und mittelfränkische Landschaft bietet keine stark packenden Eindrücke, keine reichen Abwechselungen. Sanft und weich geschwungen sind ihre stillen Linien, leise Schwermut ist ihr eigen. Dichtung, die ihr geweiht wäre, müßte den Charakter ernster Lyrik tragen. Aber auch dieses Land hat alljährlich seine Zeiten, wo es in jungem Grün und in Blüten prangt, wo die Saaten goldig wogen, und der Herbst seine bunten Farben über Wald und Büsche streut, Zeiten des Reichtums, des

hellen Frohsinns. Es sind nicht jene, in denen sich der Charakter jener Gegend am klarsten und wahrsten offenbart. Das tut sie am deutlichsten in den Zeiten der Armut, wenn auf der frisch gepflügten, braunen Ackersohle noch nichts ersprießt, wenn die Reben auf den Weinbergen nur eben erst an ihre Pfähle gebunden werden, wenn die Stangen in den Hopfengärten, noch nicht benutzt, in Pyramiden stehen. Das ist die Zeit, die Rudolf Schiestl am liebsten schildert (Abb. S. 2 und 3). Und doch — ist dies eine Zeit der Entsagung, der Trauer? Stimmt sie nicht vielmehr zur dankbaren Zuversicht, zur Hoffnung, zum stillen Frohsinn? Und erfüllen nicht das leise Keimen, die Ahnung und Gewißheit baldigen Werdens mit gleichen Empfindungen zu solcher Zeit bewußt oder unbewußt die Herzen aller Menschen? Mit solcher ins Weite, Allgemeine gehenden Auffassung muß man an Rudolf Schiestls Landschaftsmalerei herantreten, um ihr gerecht zu werden. Der in ihr sich bergende Gedanke ist auch Ursache, daß diese Landschaften nicht Nachbilder bestimmter Gegenden sind. Aus der Fülle der auf jenen Wanderungen gewonnenen Eindrücke sind sie zusammengefügt, frei erfundene typische Gebilde, vom Zufälligen entkleidete Wiedergaben der Seele der fränkischen Landschaft. Oft spricht sie so laut, so eindringlich, daß sie aus sich allein heraus ihre Bedeutung feststellt.



RUDOLF SCHIESTL — UNSER TÄGLICH BROT GIB UNS HEUT

Lithographie, 1901. — *Text S. 8 und 15*

Man braucht hierbei keinen Unterschied zu machen zwischen der Landschaft mit oder ohne Architekturen. Denn diese letzteren sind niemals bloße Zutat. Auch die bescheidensten von ihnen, Feldkapellen, Betsäulen oder dergleichen sind aus ihr erwachsene, durch Naturnotwendigkeit gestaltete, wesensgleiche Elemente, mit ihr in Wechselwirkung herrschend und beherrscht. Ernst, ruhig, arm sind diese Ortsbilder; streng den Raum einteilend und in ihm wirkend — wie ähnlich auch die Pyramiden der Hopfenstangen — die steilen Dreiecke der Hausgiebel; schlicht und demütig die Dorfkirchen, deren Schwerfälligkeit der Wucht ihrer kurzen, dicken Türme das Gleichgewicht hält. Die Stadt mit ihren stolzeren Formen fehlt auf Rudolf



RUDOLF SCHIESTL — WALLFAHRER

Radierung, 1915

Schiestls Gemälden und Graphiken. Nur auf den Gelegenheitsbildern seiner Gebrauchsgraphik begegnen wir ihr bisweilen. Da liegt dem stets ein besonderer Zweck vor, und ihm angemessen sind auch die dargestellten Menschen anderer Art. Wir werden derartige Werke noch zu betrachten haben.

Das Landschafts- und Dorfbild Rudolf Schiestls kann nur solche Menschen bringen, die mit der Örtlichkeit in natürlichem, äußerem und innerem Zusammenhange stehen, in Geist, Sinn und Körperart gleichen Schlages mit ihr sind. Menschen ungewöhnlicher oder gar landfremder Art kommen nur vereinzelt vor. Zu ihnen gehören die seltsamen »Einsiedler in der libyschen Wüste« (1912, Abb. S. 4). Von den häufigen Darstellungen heiliger Personen werden wir noch zu reden haben.

Auch sie werden uns lehren, daß Rudolf Schiestls eigentliches Gebiet die Bauernmalerei ist. Im Volke ist er heimisch, ist begabt mit feinstem Verständnisse für dessen Fühlen und Leben, kennt und liebt dessen kleine, enge Welt. Spiegelt sich ihm doch in ihr die Größe jener stillen, weitwaltenden Zwecke, um derenwillen Gott diese Menschen geschaffen und an ihren Platz in Welt und Leben gesetzt hat. Mensch und Heimatboden gehören zusammen. War dieser Gedanke im Anfange von Schiestls Wirksamkeit noch nicht sofort ganz ausgeglichen, wie der Vergleich des stark romantischen Schäferbildes (Steindruck von 1901; Abb. S. 1) mit der aus demselben Jahre stammenden Radierung »Unser tägliches Brot gib uns heute« beweist (Abb. S. 7), so wurde er doch bald der allein herrschende und leitende. Vor der zuvor charakterisierten Landschaft sind gar keine andern Menschen denkbar als diese, jeder andere Typ wäre fremd und unwahr. Prachtstücke der Charakterisierungskunst sind — falls man in dieser Beziehung überhaupt Unterschiede machen will — seine »Dorfältesten« (1912, Abb. S. 11), sein »Mädchen aus dem Knoblauchsland« (1916, Abb. S. 13), sein »Bauerntisch« (1920, Abb. S. 12). Bewegen sich diese Menschen, so ist es, als würde es ihnen schwer, die Füße von dem



RUDOLF SCHIESTL AUF DER LANDSTRASSE

Radierung, 1907. — Text S 12



RUDOLF SCHIESTL KIRCHGÄNGER

Gemälde, 1919. — Text S. 12



RUDOLF SCHIESTL [illegible] GREIS UND KNABE

1915, Text S. 11



RUDOLF SCHIESTL SAUHANDEL

Farbige Radierung, 1902



RUDOLF SCHIESTL DIE DORFÄLTESTEN

Gemälde, 1912. — *Text S. 8*

heimischen Boden zu trennen. Reden sie, so sind es Worte voll schlichter Kraft, Zeugnisse einfachsten Geisteslebens. Schweigen sie, so schauen sie in ehrenfester Sicherheit vor sich hin, in gutmütigem Ernst, aber nicht gewillt, von der einmal gefaßten Meinung auch nur um halben Schrittes Breite abzuweichen, voll Selbstbewußtseins, mit dem Gefühle des Genügens in ihrem kleinen Lebenskreise und einer dumpfen Verwunderung, daß es in der Welt draußen auf allerlei fremde, nicht zu verstehende Art zugeht, vielleicht besser als hier daheim, vielleicht auch — besonders wenn man bei hohen Jahren darüber nachdenkt — schlimm und nicht zu billigen. Alles, was diese jungen und alten Naturkinder tun, hat etwas Selbstverständliches, Elementares, in seiner Ursprünglichkeit Monumentales. Der Maler gibt, was die Wirklichkeit ihm gegeben hat. Sein Verdienst ist, es richtig und innerlich gesehen, in voller Bedeutung erkannt, dieser Erkenntnis die Wiedergabe angepaßt zu haben. Die Einfachheit der Szenen, der große Maßstab der Figuren ist kein Zufall, keine Manier, so wenig wie die Unbeholfenheit einzelner Haltungen. Alles dient zur Charakterisierung der als Typ aufzufassenden Person, der in ihr verkörperten Empfindungen. Von großer Feinheit ist besonders auch die Schilderung der Kinder. Sie sind so fern von Sentimentalität, wie das Leben, das sie begannen und zu vollenden



RUDOLF SCHIESTL BAUERNTISCH
1920, Text S. 8

haben, die jugendlichen Anfangs- und Ebenbilder ihres einstigen reifen, ihres endlich niedergehenden Daseins. Ganz augenfällig, humorvoll schildert der Maler dies in dem Bilde »Die Kirchgänger« (1919, Abb. S. 9). Prächtige Kinderdarstellungen bieten u. a. die Radierung »Auf der Landstraße« (1907, Abb. S. 9), die Studie »Lesendes Kind« (1908), die Gemälde »Mittag« (1912, Abb. S. 16), »Greis und Knabe« (1915, Abb. S. 10).

Die in allen diesen Werken lebende Romantik hat nichts mit Mittelalter und unirdischem Wesen, mit Weltfremdheit und dergleichen zu tun. Und doch ist sie da und verbreitet ihren Zauber, die Romantik der Reinheit in der natürlichen Wahrheit und Wirklichkeit. Hierauf beruht auch der klare, schöne Eindruck von Rudolf Schiestls Zeichnungen zu deutschen Volksliedern. Unter den Flugblättern der Liller Kriegszeitung befindet sich eine ganze Anzahl solcher Werke; sie haben auf die Soldaten tiefe Wirkung geübt. Diese Lieder, diese Bilder sprachen zu ihnen von der deutschen Heimat, wie sie ist, nicht wie sie phantastische, lebensfremde Gemüter sich vortäuschen möchten, von Liebe und Frohsinn, von Scheiden und Meiden, ganz aus schlichtem Herzen heraus, ohne Pathos, ohne übertriebene Empfindung, ohne Absichtlichkeit irgendwelcher Art. Darum erreichten sie ihren Zweck. Rudolf Schiestls Bauern und Bäuerinnen suchen nie durch Äußerlichkeiten die Aufmerksamkeit von ihrem eigentlichen Wesen abzulenken. Sie prunken nicht in alten, interessanten Volkstrachten. Sie treten uns in ganz schlichtem, heutigem, proletarischem Arbeitsgewande entgegen. Sie denken aber auch dabei nicht entfernt daran, mit dieser Armut zu kokettieren, sich mit ihrer Kleinheit groß anzustellen. Sie haben ihren starken, freien Stolz, keinen Knechteshochmut. Alles bei ihnen ist unbewußt und darum bedeutend und wertvoll. Wie große, tiefe Kunst gehört dazu, so unwiderstehlichste, innerlichste, künstlerische und seelische Eindrücke mit Hilfe solcher Einfachheit zu schaffen! Es ist das Geheimnis der Ehrlichkeit, das seine Macht offenbart. Die Natur, zu der diese Kunst zurückgekehrt ist, verleiht ihr ihre Kraft und hebt sie ins Allgemeingültige empor. Werke solcher Art sind nicht häufig. Gerade das Ungesuchte macht sie selten. Millets „Angelus und Ährenleserinnen“ gehören vielleicht nur scheinbar dazu.

Um Parallelen zu dieser Art des volkstümlichen Fühlens und Gestaltens in der Kunst zu suchen, dürfen wir uns am wenigsten an das Ausland wenden, dessen Empfinden natur-



RUDOLF SCHIESTL — MÄDCHEN AUS DEM KNOBLAUCHLAND

Gemälde, 1916. — *Text S. 8*

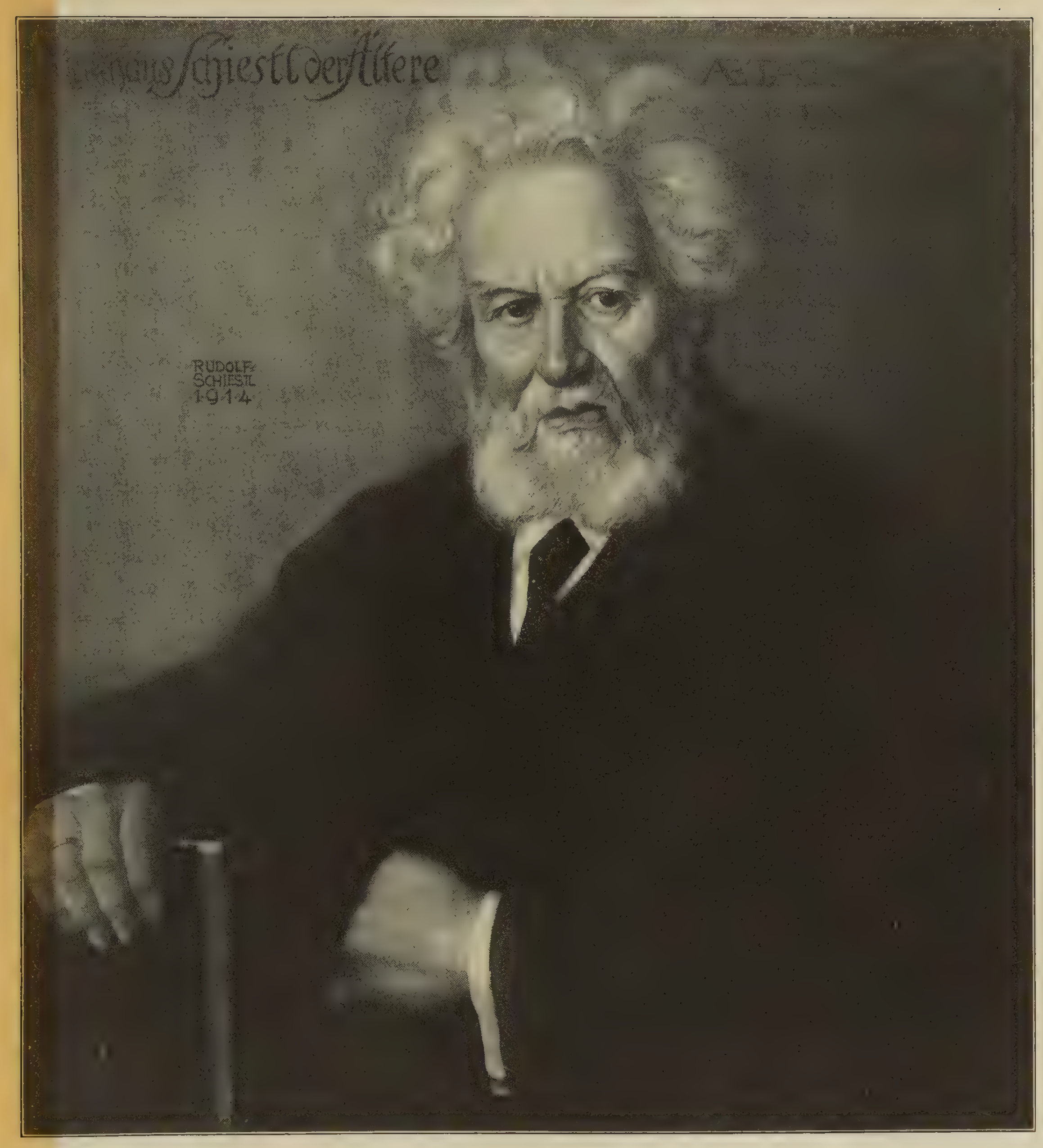
gemäß von dem unsrigen verschieden ist. Aber auch nicht an unsere heutigen Romantiker, so tief Art und Kunst einzelner auch im Boden unserer Volkspoesie wurzeln mag. Weil sie es tut, bringt sie köstliche Früchte von unirdischer Schönheit, Spiegelbilder vorgestellter, besserer Vergangenheiten, einer reineren, unweltlichen Welt, in der nicht die Gewohnheit, sondern das Wunderbare herrscht. Rudolf Schiestls Art ist nicht diese. Sie ist aber verwandt jener irdischen, kräftigen, die auf den Werken unserer alten Meister jung und lebendig geblieben ist. Was diese malten, war, wie zu allen Zeiten in echter Kunst, der Ausdruck dessen, was die Menschheit ihrer Zeit bewegte, der Niederschlag von Welt- und



RUDOLF SCHIESTL DR. ULRICH SCHMID

Im Besitze der Städt. Galerie in Nürnberg, 1908. — Text S. 21

Lebensanschauung. Damals zersplitterte diese sich nicht wie heute nach den verschiedensten Richtungen. Alles war, bis die Religionsspaltung kam, herzlich überzeugte Bejahung dessen, was die Kirche lehrte, war es derart, daß dieser Glaube dem ganzen deutschen Volksleben Wärme und Farbe gab, ein inniges, seelisches Zusammenleben des Menschen mit den Personen der heiligen Überwelt und ein kindlich herzliches Vertrauensverhältnis zu ihnen schuf. Nur in einigen Gegenden unseres Vaterlandes sind diese Dinge noch in voller alter Kraft erhalten. Aus den religiösen Bildern Rudolf Schiestls strahlt ungetrübt ihr reiner Glanz. Sie spiegeln inneres, starkes religiöses Erleben, das seine überirdische Art in Formen irdischer Auffassung verkündet. Dies ergibt sich von selbst in solchen Fällen, wo der dargestellte Vorgang dem irdischen Leben angehört. So bei der Radierung mit den an einem Feldkreuze betenden Bauern (»Unser tägliches Brot gib uns heute«, 1901, Abb. S. 7). Es ist eine Szene von schöner Lebensechtheit und innerlicher Wahrheit, die



RUDOLF SCHIESTL — DES KÜNSTLERS VATER

Gemälde, 1914. — Text S. 21

Typen der Personen sind kräftig individuell und doch ins allgemeine gesteigert. Es ist die Seele alles christgläubigen, deutschen Volkes, die, in diesen wenigen Menschen verkörpert, um des Daseins tägliche Notdurft betet. Auch seine Heiligen zeigt Schiestl als gottgeweihte Erdenbewohner, dabei als ganz schlichte Menschen, denen jegliches Pathos so fern liegt, wie dem deutschen Bauern. So den in fromme Lesung vertieften hl. Einsiedler Antonius auf einem Steindrucke von 1899 (Abb. S. 5), so eine Anzahl der 14 Nothelfer in den Holzschnitten eines 1920 erschienenen Buches von K. Bröger; der religiöse Geist der Bilder überragt dabei den der Gedichte erheblich. Nicht anders denn als Vorgang auf Erden ließen sich natürlich auch die Verkündigung des Engels bei der hl. Jungfrau und die Geburt Christi auffassen. Erstere Szene hat Schiestl 1919 in einer Hinterglasmalerei dargestellt, einer Technik, der er sich neuerdings mit starkem Erfolge zugewandt



RUDOLF SCHIESTL MITTAG

Gemälde, 1912. — Text S. 12

hat. Wir haben davon noch zu sprechen. Die Anbetung der Hirten schilderte der Künstler 1915 auf einem Altarbilde der protestantischen Kirche zu Bechhofen (Abb. S. 17). Der Stall ist nur angedeutet, Landschaft und Himmel sind durch Goldgrund ersetzt. Aber nicht er allein, auch nicht die vereinfachte, in der Verteilung schön abgewogene Komposition verleihen dem Bilde Feierlichkeit, erklären seine ergreifende Wirkung. Vor allem beruht sie auf der Schlichtheit der Gestalten, auf der aus all den einfachen, jungen und alten Antlitzen sprechenden, heiligen Zuversicht, die so ganz aus dem Herzen kommt, von Bewußtheit frei ist, von äußerlicher Gebärde, von Aufputz irgendwelcher Art und absichtlichem Wesen so garnichts weiß. Maria hat für das protestantische Altarbild auf einen Heiligenschein verzichten müssen. Aber da hilft der Goldgrund aus. Und selbst wenn er fehlte, so sähe doch jedermann das höhere Wesen der in tiefer Demut beglückt vor sich niederschauenden reinen Magd, die zur Mutter des Welterlösers erkoren ward. In ihrer Haltung, in ihrem Blicke, auch in der durch Gold und helle Farben geschaffenen Verklärung spricht sich ihre gottgewollte Würde aus. Und dennoch ist sie dabei ein Weib des Volkes, im irdischen Range kaum viel unterschieden von den einfachen Menschen, die da kommen, um das Kindlein anzubeten. Bei den alten, deutschen Meistern ist es nicht anders. Gleiche Empfindungsweise verbindet Schiestl mit ihnen. Triebe ihn aber nichts Besseres als der Wunsch, die Art der Alten zu seiner Manier zu machen, so bliebe seinen



Sonderbeilage zu „Die christliche Kunst"
Gemalt 1908

RUDOLF SCHIESTL
MARIA UNTER DEM APFELBAUM

(Mit Erlaubnis des Kunstverlages Jul. Schmidt, München, Kaulbachstraße)





RUDOLF SCHIESTL ANBETUNG DER HIRTEN
Entwurf zum Altarbilde für die prot. Kirche in Bechhofen, 1915. — Text S. 16

Bildern, vor allem auch den religiösen ihre innerliche, tiefe Wirkung versagt. Sie liefert den besten Echtheitsbeweis. So wie bei dem Hirtenbilde ist die Mutter Gottes, wo immer sie auf Werken Rudolf Schiestls vorkommt, das bescheidene Mädchen, die einfache Frau aus dem Volke, das Kind ihr wesensgleich. Ja das letztere zeigt diese Art oft noch deutlicher als die Mutter. So bei dem Steindruck »Maria im Walde« (1913, Abb. S. 18), bei dem Holzschnitt »Maria auf der Wiese« (1920, Abb. S. 19). Und doch hätten gerade diese beiden Werke zu anderer Auffassung einladen mögen. Sind es doch in ihrer Art Idealisierungen der Herrlichkeit der hl. Jungfrau. Auf dem letzteren Bilde gar der künftigen Himmelskönigin, die sich still sinnend auf einer ihr zu Ehren still grünenden und blühenden Wiese niedergelassen hat, ahnungslos, daß auf ihrem Scheitel die Krone der künftigen Herrlichkeit erglänzt. Ist sie hier mehr frauenhaft dargestellt, so entzückt »Maria im Walde« durch den Zauber ihrer Jungfräulichkeit. Der alte Gedanke ist erneuert, daß die Engel der Mutter und dem göttlichen Kinde eine frohe Musik machen. Schaut man die Engel genauer an, so unterscheiden sie sich von Kindern des Volkes hauptsächlich durch ihre feierlichen Gewänder und ihre Nimben. Ein Bild von echtester, nie alternder deutscher Innigkeit und Unbefangenheit ist die entzückende, 1908 gemalte »Maria unter dem Apfelbaum«, ein Werk, bei dem sich Landschaft und Figuren zu schönster, kraftvoller Harmonie, Ernst und Fröhlichkeit zu wahrhaft erfreulicher Stimmung vereinigen (Sonderbeil. nach S. 16). 1919 entstand die Hinterglasmalerei »Das wandernde Gnadenbild« (Abb. S. 20). Die geschnitzte Mutter Gottes (Abb. S. 20) einer Dorfkirche wandert aus, weil die Menschen ihrer nicht mehr geachtet haben. Aus ihren Fußstapfen im Schnee ersprießen Blumen. Ein Engel aber fliegt voraus und beleuchtet mit einer Altarkerze den Weg durch die Winternacht.

* * *

Die Hinterglasmalerei ist eine alte Volkstechnik. Ihre rechten Wirkungen entfaltet sie nur, wenn man sie im Geiste unbefangenster Volkskunst pflegt, um ihretwillen zu größter Ursprünglichkeit des Denkens und Gestaltens zurückkehrt. Für Rudolf Schiestl ergab sich dies logisch aus der Eigenart seiner Beanlagung, wie aus dem durch diese geschaffenen Entwicklungsgange seiner Kunst. Er ist einer der mehreren in die Neuzeit gestellten Meister aus alten Tagen. Deutsche Kunst edelster Vorzeit ist in ihren Werken



RUDOLF SCHIESTL MARIA IM WALDE

Lithographie, 1913. — *Text S. 17*

die Welt gebracht hat, und in dem Wesen deutscher Volkstümlichkeit, die am klarsten in den Zeiten unmittelbar vor der Reformation zur Ausbildung kam und in den Besitz eigener, vollgültiger, künstlerischer Sprache gelangt war. Diese Sprache hat sie nicht wieder ganz verlernt, hat sie noch einmal, wenn auch mit geringerer Kraft und Schönheit, doch immer noch gut gesprochen in den Zeiten vom späten Barock bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Künstlerische Erhöhung, geistige Bereicherung gewann sie im Schaffen edelster Meister, vor allem Schwinds und Richters. Dem Volke in allen seinen Schichten diese in Vergessenheit geratene Sprache wiederzugeben, es an ihre ursprüngliche Schönheit, Kraft und Wahrheit zurückzugewöhnen, das ist eine Kulturtat, deren unermeßliche Bedeutung erleuchtete Geister unserer Zeit wieder erkannt haben. Wer dergleichen unternimmt, tut es nicht, um aus der Welt zu fliehen, sondern gerade um in ihr zu leben und zu ihrem Allerbesten zu wirken. In diesem Sinne ist der Archaismus der Kunst auch Rudolf Schiestls zu bewerten.

Reichliche Gelegenheit zur Beobachtung dieses seines Stiles und der in diesem wirkenden Absichten bietet er zumal als Graphiker mit der Fülle seiner Zeichnungen und Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte, vor allem mit der Graphik seiner Bücher und Gelegenheitsblätter. Von beiden war schon die Rede. Buchillustrationen schuf der Künstler im Auftrage des Callwey-Verlages schon seit 1904 und 1905. Damals entstanden für den »Deutschen Spielmann« die Bilder zu den Sammlungen »Riesen und Zwerge«, »Gute alte Zeit«, »Abenteurer«, »Menschenherzen«, »Tod«. Andere ähnliche Bücher folgten. Eine Sammlung »Fröhliche Jugend« erschien

zu neuem Dasein erwacht. Sie sind reich an Gedanken, nicht urteilsarme laudatores temporis acti. Sie leben mit unserer Zeit, schaffen für die Entwicklung des Geistes dieser, für die Förderung ihrer Kultur. Sie graben alte, verschüttete Schächte wieder auf, um das Gold herauszuholen, das daselbst noch immer in unerschöpflichen Adern glänzt. Sie ahmen nicht nach, sie suchen und machen keine Mode. Ihre Kunst ist kein Archaismus im innerlich armseligen Sinne der späten Antike. Sie schaffen neu aus eigenem Geiste, erwecken die schlummernden Kräfte unserer alten Kunst, um Altes zu sagen, das ewig jung bleibt. In diesem Sinne sind sie Gegenwartskünstler, wie die alten Künstler es für ihre Zeit waren, und wirken in die Zukunft gleich jenen. Daß Schiestls künstlerische Sprache so oft und stark an die der Vorzeit mahnt, hat nicht darin seinen Grund, daß er nicht auch anderes zeichnen und malen könnte, oder daß er mittels interessanter Einkleidung seiner Ideen nach billigen Wirkungen haschte, sondern in einer ihm von Natur innewohnenden Richtung, die er als geistiges Erbe mit auf

1919 im Heyderschen Verlage, Berlin-Zehlendorf. Die von Schiestl geschaffenen Bilder sind nicht etwa bloße Illustrationen. Sie empfinden den Text nach, dringen in seinen Sinn und Geist ein, gewinnen diesem neue Seiten ab, sind über das vom Buche gegebene Thema sehr oft eigene Dichtungen, die in mehr als einem Falle höheren, reineren Wert besitzen als jenes, zumal in seiner Durchführung. Rudolf Schiestls Buchgraphiken erfüllen aber auch hervorragend dekorative Aufgaben. Als schwarzweiße — oder auch kräftig farbige Ganzblätter unterbrechen sie die eintönige Folge des Druckes. Kleinere Bildchen schieben sich keck zwischen ihn, bekrönen ihn als Kopfleisten, setzen sich als kräftige, ernste oder schelmisch fröhliche Note unter seinen Schluß. Bisweilen leisten sie auf erzählendes Wesen fast völligen Verzicht, deuten, ähnlich etwa einer leisen Musikbegleitung, nur in größtem Zuge an, was ihr Meister bei diesem Texte oder auch über ihn hinaus empfunden hat. Einheitlichkeit der Gesamterscheinung des Buches, sorgfältige Übereinstimmung im Charakter von Schrifttype, Bild und soweit möglich Ausstattung



RUDOLF SCHIESTL — MARIA IN DER WIESE

Holzschnitt, 1920. — Text S. 17



RUDOLF SCHIESTL DAS WANDERNDE GNADENBILD
Hinterglasmalerei, 1919. — Text S. 17

ist ein künstlerischer Gesichtspunkt, den Rudolf Schiestl nie aus den Augen läßt. Soweit seine eigene Mitwirkung an dem Werke geht, sorgt er dafür, daß es bis ins kleinste Ausgeglichenheit, gleichmäßig vollendeten Charakter besitzt, daß alles, was fremd wirken könnte, ausgeschlossen bleibt. Er begnügt sich nicht mit den Tafeln und Textbildern. Ein Buch, das seiner Kunst anvertraut ist, wäre ihm unvollständig, wenn er es unterließe, schließlich noch einen ganzen Schatz reinschmückender und doch geistig mit dem Inhalte engstens verbundener, reizender Einzelheiten, Vignetten, Randzeichnungen, kleine Zierstückchen mit vollen Händen darüber auszustreuen. Auch für Zeitungen, Wochenschriften u. dgl. (Schwabenspiegel, Bayerische Heimat u. a. m.) hat er solchen Schmuck geschaffen.

Zum Anmutigsten aber gehört seine Gelegenheitsgraphik. Da sind Neujahrsblätter, Geburts-, Vermählungsanzeigen, Einladungskarten, Bücherzeichen, Erinnerungsbildchen und vieles andere, in Radierung, Steindruck oder Holzschnitt ausgeführt. Das wenigste davon ist in weiteren Kreisen bekannt. Das ist schade, denn es sind Kunstwerkchen voll vielseitigen Reizes, schlicht und einfach in ihrer Symbolik, jedermann verständlich, doch niemals banal und seicht, reich an Zartheit und Feinheit der Ideen, Früchte einer unversieglichen Phantasie, Worte aus der Tiefe des Herzens, in der äußeren Form entzückend. Der kleine Umfang ändert nichts daran, daß die Kunst groß ist. Auch nichts an dem Verdienste, das Rudolf Schiestl sich durch Hebung der Gebrauchsgraphik und damit um die Befestigung des Bewußtseins erwirbt, daß die Formen unseres Daseins bis in jegliche, scheinbar unbedeutende Einzelheiten von Kunst durchdrungen sein sollen. Gerade die Gebrauchsgraphik — ich erinnere aus ihrer höchst vielseitigen Menge nur an solche, die im Dienste der täglichen Andacht steht — bedarf einer höheren künstlerischen Kultur aufs dringendste.

Mit allen diesen Dingen ist aber der Überblick über das Schaffen Rudolf Schiestls noch nicht erschöpft. Wir kehren noch einmal zu seiner Malerei zurück und finden ihn als Porträtisten, den schon allein das Bildnis seines Vaters (1914, Abb. 15), mit den vorzüglichsten in gleiche Reihe stellt. Nicht minderer künstlerischer Wert steckt in dem, der Nürnberger Städtischen Galerie gehörigen Herrenporträt (1908, Abb. S. 14). Die Wirkung der Schiestlschen Bildnisse ist auf die Tiefe der Menschenbeobachtung gestellt, deren Richtig-

keit dem Beschauer einleuchtet, auch ohne daß ihm die Personen bekannt sind. Es ist das gleiche, wie bei den alten Deutschen und Niederländern, am schönsten ausgeprägt in der stilisierten Naturalistik des Hinterglasbildes Anna Brand. Das Porträt Dr. Schmid leidet noch an einer zu großen Menge von Beiwerk, das geeignet ist, von der Hauptsache abzulenken. Auch bei andern Bildern fallen solche Dinge bisweilen auf, mit fast zu großer Sorgfalt behandelte alte Krüge und dergleichen Kunstgewerbliches, das, mag es auch zum Ganzen gehören, doch ein wenig zu selbständig auftritt. Anders der bei Schiestl sehr beliebte, mit sichtlicher größter Liebe gemalte Blumenschmuck seiner Landschaftsvordergründe, der sich dem Bildgedanken mit natürlicher Unbefangenheit anschmiegt. Weil solche Dinge nebensächlich sind, so tritt bei ihnen die Sorgfalt der Technik mit besonderer Schärfe hervor. Die Buchstaben in dem Kodex des libyschen Einsiedlers, der Holzschnitt auf dem Bildnisse Dr. Schmid, die Bierkrugbemalung beim »Bauerntisch« und viele andere solche Einzelheiten zeugen von der Gewissenhaftigkeit des Meisters, der sich bis ins kleinste keine Mühe erspart.

Die Gediegenheit seiner Technik bleibt sich überall gleich. Ob er die Kupferplatte ätzt und mit der kalten Nadel letzte Feinheiten, Zartheiten, Schärfen hineinbringt, oder ob er derbkräftige Holzschnitte schafft — gesunde, nicht absichlich wilde und wüste, nach Art mancher Modernsten —, ob er auf den Stein zeichnet, oder Malereien auf die Leinwand bringt, er ist überall der gleich Besonnene, seiner Zwecke Bewußte, seiner rechten Mittel allzeit Mächtige. Daß er von der Bildschnitzerei gekommen, durch die Schule der Glasmalerei gegangen ist, und die Lehren beider an der Plastik und Flächigkeit alter Italiener verfeinert und mit seiner persönlichen Art in Einklang gebracht hat, das sieht man an sehr vielen seiner Malereien und graphischen Stücke. Etwas vom Relief haben seine Figuren von Anfang her. Allmählich hat sich diese Art deutlicher herausgebildet. Die zuerst noch perspektivisch vertiefte Landschaft (wie beim »Hl. Antonius«, beim »Schäfer«) gewinnt beim figürlichen Stück allmählich immer mehr den Charakter der Hintergrundfläche, deren das Relief bedarf. Die meist ganz in den Vordergrund gerückten Figuren lassen übrigens oft der Landschaft wenig Raum übrig. Aber sie verliert deshalb nicht ihre kompositionelle Bedeutung. Gerade mit ihren Schwingungen, mit der Strenge geometrischer Formen gibt sie der Gesamterscheinung Halt, schafft sie straffe Raumeinteilung. Man beobachte die beiden Dreiecksgiebel beim »Mädchen aus dem Knoblauchland«. Schärfe der Zeichnung geht damit Hand in Hand. Auch die Gemälde offenbaren den Graphiker. Aber die Kraft, die Frische, die kluge und frohe Benutzung ihrer Farben den Maler. Und das Fernhalten von allen Moderichtungen, sei es Im- oder Expressionismus oder was sonst, den selbständig denkenden charaktervollen Künstler und Menschen.

Schiestls Hinterglasmalerei wurde bereits mehrfach erwähnt. Seit 1919 hat er sich ihr zugewandt, ohne seiner früheren Malerei untreu zu werden. Sie lockt ihn wegen der durch ihre Technik bedingten Einfachheit und Strenge. Geht doch sein Streben (wie z. B. der Holzschnitt »Maria auf der Wiese« von 1920 zeigt) immer mehr dahin, vom Zufälligen, Äußerlichen sich loszumachen, die Kunst an der Wurzel zu fassen, die sichtbare Erscheinung so weit zu bewerten, als in ihr sich seelische Stimmungen verkünden. Darum wählt er diese Technik am liebsten zur Darstellung religiöser Gedanken. Das Brand-Bildnis ist eine Ausnahme. Aber es wäre nicht in dieser Weise ausgeführt worden, wenn das Antlitz nicht einen so stillen, frommen, ursprünglichen Ausdruck böte, in der ganzen Erscheinung sich nicht so große Schlichtheit ausspräche. Andere Hinterglasmalereien zeigen die Verkündigung, die auswandernde Madonna u. dergl. Mit dem Expressionismus gewöhnlichen Schlages hat diese Art so wenig zu tun, als die alte Bauernmalerei, die man, durch scheinbare Ähnlichkeit getäuscht, mit ihm zusammengeworfen hat. Schiestl ist es nicht um Sonderbarkeiten zu tun, sondern um die Wiedererweckung alten, gesunden deutschen Geistes. Übrigens ist auch das jetzt angeblich Neue der Allermodernsten nicht neu. In seiner Novelle »Die Brautwahl« schreibt schon E. T. A. Hoffmann: »Jetzt meinen die jungen Leute, wenn sie irgendein biblisches Bild mit klapperdürren Figuren, ellenlangen Gesichtern, steifen eckigen Gewändern und falscher Perspektive zusammenstoppeln, sie hätten gemalt in der Manier der alten deutschen hohen Meister.« Heute sagt man »im Geiste der Gotik«!

Echte Kunst bedarf keiner Schlagworte. Es genügt, daß sie etwas kann und zu geben hat. Beides trifft bei der Kunst Rudolf Schiestls wahrlich zu. Sie ist formvollendet. Sie ist freudig und ernst, rein, ehrlich, reich an Bedeutung, dabei voll Bescheidenheit, klar und unbefangen, verständig und innig, aus dem Volke und für das Volk.

DIE ERBAUUNGSZEIT DER »ALTEN PFARRE« ST. ULRICH IN REGENSBURG

Von Dr. J. A. ENDRES

I.

Der Platz, den die St. Ulrichskirche einnimmt, scheint gegen Ende des ersten Jahrtausends noch nicht überbaut gewesen zu sein. Das geht hervor aus einer Schenkungsurkunde Kaiser Ottos II. vom Jahre 976 an den Erzbischof Friedrich von Salzburg, wo die Lage des in der Folge erstehenden Salzburgerhofes — er nahm den östlichen Teil des jetzigen Postgebäudes und den freien Platz davor ein — folgendermaßen beschrieben ist: »eine Hofstatt mit Zäunen und Gebäuden umgeben in Regensburg an der Südseite der Kirche des hl. Petrus zwischen dem Hof des Grafen Berchtold und dem Wege, der vor der Kirche gelegen ist«[1]). Die Lage des Salzburgerhofs ist hiemit nach Osten und Norden hin umschrieben: nach Osten grenzte er an den jetzt noch stehenden alten Herzogshof, nach Norden an die ebenfalls noch vorhandene Domstraße, die ihrerseits als vor dem Dome gelegen bezeichnet wird. Da aber die Domkirche St. Peter sich ursprünglich unmittelbar an den Domkreuzgang anschloß und sich in der Breite nicht bis an die Domstraße her erstreckt haben kann, muß zwischen dieser und der Kathedrale ein freier Platz angenommen werden, welcher einen Zugang zur Kirche ermöglichte und wahrscheinlich auch als Begräbnisstätte diente[2]).

Ob in der Folge jener Grund, vor der Errichtung der St. Ulrichskirche, baulich in Anspruch genommen wurde, ist kaum mehr zu bestimmen. Eine spätere Nachricht, die dies zur Folge hätte, läßt sich leicht als gröblicher Irrtum erweisen. Albrecht Ernst Graf von Wartenberg erzählt nämlich, Papst Leo IX. habe bei seiner Anwesenheit in Regensburg im Jahre 1052 in Niedermünster die Leiber der hll. Erhard und Albart und in St. Emmeram jenen des hl. Wolfgang erhoben und diese Bischöfe »in der damaligen Domkirche St. Remigii (heutzutage St. Ulrichs Pfarre) seliggesprochen«[3]).

[1]) Cortilis locus sepibus aedificiisque circumdatus in Regenespurc ad australem plagam aeclesie sancti Petri inter cortem Berchtoldi comitis et viam que ante aeclesiam sita est. Mon. Boica 53 n. 5.

[2]) Vgl. den Lageplan, Jahrg. 11 (1915), S. 235 dieser Zeitschrift.

[3]) Albrecht Ernst Graf von Wartenberg, Schatzkammer der hl. Jungfrau Maria aus Sion, 1674, S. 100, zitiert bei J. R. Schuegraf, Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg, Regensburg 1855, 230.

Graf Wartenberg scheint also anzunehmen, daß die Ulrichskirche vorher Domkirche und als solche dem hl. Remigius geweiht war. Er legt sich so wohl eine Notiz zurecht, die sich bei L. Hochwart, Andreas von Regensburg und zuerst bei dem ehemaligen Pfarrer von St. Ulrich in Regensburg, Konrad von Megenberg, nachweisen läßt, die Domkirche sei früher, ehe sie den Titel St. Peter führte, dem hl. Remigius geweiht gewesen[1]). Diese abenteuerliche Annahme und die darauf gebauten Kombinationen sinken wesenlos in sich zusammen schon vor dem einen Zeugnis der Urkunde Ottos II. vom Jahre 976, wo der Dom bereits als Peterskirche genannt wird. Er führt den Titel, solange er geschichtlich nachweisbar ist, nämlich seit dem Jahre 778.

St. Ulrich wird erstmals urkundlich erwähnt im Jahre 1263 und zwar als durch den Tod des bisherigen Inhabers der Dompfarrei verwaiste Pfarrkirche[2]). Ihre Vorgängerin als Pfarrkirche des Domes war die schon im 11 Jahrhundert genannte Baptismalkirche mit dem Titel des hl. Johannes des Täufers. Sie stand westlich quer vor dem alten Dome. Mit dieser Kirche hatte Bischof Kuno I. 1127 das jetzt noch bestehende Kollegiatstift St. Johann verbunden. Schuegraf spricht die Vermutung aus, daß aus diesem Grunde die pfarrlichen Gottesdienste in den Dom verlegt worden seien, weil die Pfarrer sich gewöhnlich nach St. Peter benannt haben[3]). Letzterer Grund ist aber deshalb nicht beweisend, weil auch die Pfarrer von St. Ulrich rectores maiores ecclesiae, tumpfarrer und dgl. hießen. Eine gewisse Stütze fände diese Annahme, wenn eine unter dem jetzigen Hochaltar des Domes vorhandene Anlage vormals wirklich als Baptisterium gedient hätte. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht aber dafür, daß St. Johann die Pfarrkirche des Domes blieb, bis sie durch St. Ulrich in dieser Eigenschaft abgelöst wurde. Der genaue Zeitpunkt, wann St. Ulrich zu bauen angefangen wurde, läßt sich nicht mehr bestimmen. Wohl erlassen Domkapitel und Bischof von Regensburg im

[1]) Vgl. meine Abhandlung »Zur Geschichte des Domes in Regensburg«. Jahrg. 11 (1915) 236 dieser Zeitschrift.

[2]) ecclesia parochiali S. Udalrici nuper vacante per mortem pie recordationis Ulrici de Dornberk. Urkunde des Bischofs Leo vom 12. Juli 1263, Th. Ried, Codex chronol. diplom. episcopatus Ratisbonensis I n. 495.

[3]) J. R. Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg, Regensburg 1849, II 177.

Herbst des Jahres 1250 Rundschreiben, in denen um milde Gaben für die Kirchenfabrik des Domes gebeten wird[1]). Aber als Zweck der Sammlung ist ausdrücklich nur die Ausbesserung und Vollendung des Domes genannt, des alten Domes nämlich, d. i. des Vorläufers der jetzigen gotischen Kathedrale, welcher im Jahre 1273 durch eine Feuersbrunst zerstört wurde und nunmehr zu einem völligen Neubau veranlaßte.

St. Ulrich erstand also noch auf der Südseite des alten romanischen Domes auf beengtem Raume; denn nur ein schmaler Zwischenraum lag zwischen ihm und dem Dome, während östlich der sogenannte Römerturm, der Bergfried des Herzogshofes — beide waren durch einen Gang über einem Schwibbogen bis in die neueste Zeit verbunden — eine örtliche Ausbreitung hinderte (vgl. untenstehende Abb.)[2]).

Als die Seele des ganzen Unternehmens darf man vielleicht den Domherrn Ulrich von Dornberg betrachten, welcher vom Jahre 1229 an Propst von St. Johann war und, wahrscheinlich nicht viel später, auch das Dompfarramt übernahm. Den Interessen des Kanonikatsstiftes und der Pfarrei in gleicher Weise Rechnung tragend, mag er sich für eine Trennung der beiden Institute durch die Erbauung einer neuen Pfarrkirche entschieden haben. Vielleicht ist es nicht zufällig, daß dieselbe den Titel seines eigenen Namenspatrons empfing.

Wenn auch der Zeitpunkt des Baubeginns von St. Ulrich nicht mehr genannt werden kann, so dürften wir ihm doch schlußweise durch einen Vergleich mit zeitlich angrenzenden Bauunternehmungen nahekommen.

Allenthalben herrschte damals in Regensburg eine rege Bautätigkeit. Die Benediktiner von St. Emmeram und St. Jakob arbeiteten an der Vollendung ihrer Kreuzgänge. Die neu angesiedelten Mendikanten ließen zu St. Blasius und St. Salvator neue Klöster und Kirchen erstehen, während die Augustiner allerdings erst später an einen Kirchenbau schritten. Auch jenseits der Donau, auf dem Areal der ehemaligen Bauhütte der steinernen Brücke entfaltete sich ein frohes Schaffen.

Mit den Mendikantenkirchen weist St. Ulrich keinerlei Gemeinschaft auf. Die Bettelorden kamen mit einem im Orden bereits üblichen Bauschema und den fertigen gotischen Formen in Regensburg an. Dagegen zeigt St. Ulrich an seinen ornamentalen Teilen eine große Übereinstimmung mit den drei ersten Jochen im Westtrakt vom Kreuzgang zu St. Emmeram. Leider ist hier eine genaue chronologische Bestimmung nicht möglich. In noch näherer Beziehung scheint aber St. Ulrich gestanden zu sein zur Spitalkirche St. Katharina jenseits der Donau, was wohl darin seine Erklärung finden dürfte, daß der Bauherr bei beiden Unternehmungen derselbe war,

ST. ULRICH IN REGENSBURG
Nach Zeichnung von Schönfeld. — Text nebenan und oben (Anm.)

[1]) Vgl. meine oben zitierte Abhandlung, S. 231.

[2]) Vgl. die neben abgebildete Zeichnung von F. Schönfeld, 1837: Links Freitreppe und Strebepfeiler des Doms, im Hintergrunde die St. Ulrichskirche mit Vorhalle und Glockenturm, rechts der Schwibbogen, welcher den Herzogshof mit dem Römerturm — zwischen Giebel und Glockenturm von St. Ulrich sichtbar — verband, im Vordergrund rechts der Salzburgerhof.



PORTAL VON ST. KATHARINA IN REGENSBURG
Zeichnung von Bichtel. — Text unten

nämlich das Domkapitel, und so wahrscheinlich auch die Bauhütte.

Vom Katharinenspital aus ist nun eine beiläufige Datierung für den Beginn der Ulrichskirche gestattet.

Als zweiter Gründer des Spitals wird Bischof Konrad IV. von Frontenhausen († 1226) angesehen, welcher das bisher mit der Johanneskirche beim Dom verbundene Spital, aus Zweckmäßigkeitsgründen und zum Behufe der Vergrößerung, von St. Johann loslöste und jenseits der Brücke in eine freiere Gegend und an ein fließendes Wasser, den bevorzugten Standort größerer Spitäler, verlegte. Also auch in diesem Falle eine Absonderung von St. Johann. Über die Bautätigkeit am Katharinenspital unterrichten päpstliche Bullen, welche zugunsten des Baus ausgestellt wurden. Eine solche von Gregor IX. vom 29. April 1239 redet davon, daß dem Meister und den Brüdern des St. Katharinenspitals zur Vollendung der Kirche und des Spitals, die sie neu zu bauen angefangen haben, die Mittel fehlen[1]). In einer Bulle Innozenz IV. vom 15. Mai 1245 wird aber bereits von der vollendeten Spitalkapelle (St. Katharina) gesprochen, deren Einweihung man beabsichtige.

Nun ist zwar die Spitalkirche St. Katharina im Jahre 1812 abgebrochen worden. Die jetzige Spitalkirche war ursprünglich den beiden hl. Johannes geweiht und Pfarrkirche des Spitals. Aber durch eine Tuschzeichnung des Kupferstechers J. Bichtel ist eine gute Vorstellung von dem signifikanten Bauglied des Portals ermöglicht. Diese Tuschzeichnung in Verbindung mit den bestehenden Portalen von St. Ulrich und einer das teilweise zerstörte Westportal dieser Kirche in seiner alten Form vorführenden Federzeichnung des 17. Jahrhunderts, läßt eine annähernd chronologische Bestimmung von St. Ulrich zu.

II.

Die beiden Zeichnungen, welche unserer Betrachtung dankenswerte Dienste leisten, verdienen, ehe wir an ihrer Hand in eine Vergleichung der beiden Kirchen eintreten, an sich eine kurze Beachtung (Abb. S. 24 und 27).

Alles spricht dafür, daß Bichtel sein Blatt (Abb. oben) in dem Zeitraum von 1809 bis 1812 herstellte[1]). 1809 war nämlich die Katharinenkapelle bei der Beschießung von Stadtamhof durch die Österreicher ein Raub der Flammen geworden. Nur die östliche Mauer derselben mit dem Portale scheint sich erhalten zu haben. Darum redet Bichtel von der »ehemaligen Catharinenkapelle«. 1812

[1]) Cum itaque sicut accepimus dilectis filiis magistro et fratribus hospitalis ecclesiae s. Catharinae iuxta pontem Ratisbonensem ordinis s. Augustini ad consummationem ipsius hospitalis et ecclesiae ac domorum, quae de novo construere inceperunt. . . . Original der Bulle im Archiv des St. Katharinenspitals in Regensburg.

[1]) Eine erste teilweise Zerstörung hatte sie bereits zur Zeit der Hussiteneinfälle erfahren; vgl. die kunstgeschichtlich sehr bemerkenswerte Narratio historia de destructione Hospitalis ad s. Catharinam Ratisbonae, Ried, Cod. diplom. n. 1047. Nach dem Wiederaufbau kam sie mit der Michaelskapelle im November 1633 neuerdings durch Bernhard von Weimar zu Schaden, vgl. Wassenberg, Ratisbona religiosa, tom. IV, f. 209v (Handschrift der Seminarbibliothek in Regensburg).

kam die Zeichnung bereits in die graphischen Sammlungen nach München[1]), in dem gleichen Jahre also, in welchem auch die stehengebliebene Mauer noch vollends abgebrochen wurde. Auf die Zeit nach dem Brande deutet auch der ruinöse Zustand der Mauer, den das Bichtelsche Bild allenthalben erkennen läßt.

Das Portal war mit einem gewissen Aufwand hergestellt als Doppelpforte, dreimal abgestuft, mit Säulen und zierlichen Kapitellen in den Ecken. Die beiden äußeren Säulen tragen die reich profilierte Archivolte, an welcher zwei Diamantbänder deutlich sichtbar sind. Die beiden innersten Säulen der Leibungen stützen die beiden Bögen über den Pforten, die in der Mitte auf einem Tragstein ruhen, der nur als schlechter Ersatz eines früheren Architekturgliedes betrachtet werden kann. Denn hier wie an den Türstürzen und Türgewänden hatte sich das Portal offenbar schon in früheren Zeiten schädigende Eingriffe gefallen lassen müssen. Zierlich wirkt das Radfenster über den Schenkeln der Säulenbögen und die Füllung des Zwickelfeldes darüber durch einen bärtigen Kopf mit darüber schwebendem Kranz, von dem Blattwerk ausgeht.

Für das Figürliche am Portal, den Bischof am Mittelpfosten, der links ehemals offenbar einen Stab gehalten hatte, und die Reliefs der Lünetten besitzen wir einen kurzen Kommentar vom Jahre 1810 und zwar von einer Seite, von der wir gern mehr erfahren hätten. Roman Zirngibl, der berühmte Archivar von St. Emmeram, sagt darüber: »Auf der nämlichen Brücke und Seite derselben (Westen) sieht man zwischen zwei eisernen Türen, welche vormals vermutlich in das St. Katharinenspital führten, die Figur eines stehenden, mit der Rechten den Segen erteilenden Bischofs, welche Figur vermutlich auf den menschenfreundlichen Bischof zu Regensburg, Konrad III., geborenen Grafen von Frontenhausen, der mit seiner väterlichen Erbschaft der notleidenden Menschheit eine ewige Hilfe gestiftet hat, hindeutet. Gerade oberhalb der eisernen Türen sieht man in Stein gehauene Bilder, deren das rechte den Heiland der Welt, das linke die Mutter Maria mit dem Kind vorstellt und jedes Bild wieder rechts und links Verehrer enthält, deren Kleidung und Stellung wieder ein ehrwürdiges, doch nicht über das 13. Jahrhundert hinaufreichendes Alter verrät«[2]). Die Bichtelsche Zeichnung ist hier genauer als die Beschreibung von Zirngibl, sofern sie die Verehrer innseits durch Nimben als Heilige kennzeichnet, während die beiden Außenfiguren wohl Stifter sind. Die männliche Figur rechts von Christus hat ein Wappen vor sich, allem Anschein nach das Wappen der Zandt.

Bezüglich des Bischofs schließt sich Zirngibl der Überlieferung des Spitals an und sieht in ihm den zweiten Stifter des Hauses, Konrad von Frontenhausen. Demnach wäre ihm nachträglich bei der Erbauung der Katharinenkirche an einer Stelle, an der man sonst nur Heilige zu sehen gewohnt ist, eine Art Monument gesetzt worden. Der Gewohnheit und dem Empfinden des Mittelalters entspricht es jedoch viel mehr, hier einen Heiligen zu suchen. Da das Katharinenspital in der Bulle Gregors IX. als ordinis s. Augustini bezeichnet wird und während der Bauzeit der Katharinenkirche in geistlicher Beziehung mit dem nahen Augustinerchorherrenstift St. Mang und zwar bis 1250 geeinigt war, gehen wir wohl nicht irre, wenn wir die Bischofsfigur auf den hl. Augustinus deuten.

Die zweite Zeichnung[1]) vom St. Ulrichsportal (Abb. S. 27), mag sie auch für rein stilistische Fragen sich weniger eignen als jene Bichtels, hat ihren unverkennbaren Wert darin, daß sie den ganzen jetzt verlorengegangenen Bestand des Figürlichen am Portal festhält. Der Patron der Kirche, mit dem Rationale geschmückt, steht am Türpfosten, rechts segnend, links den Stab in der Hand. Zwei Tragfigürchen stützen die Statue, je eines an den Innenseiten der Doppeltüre den Türsturz. Ein figurenreiches Relief im Portalbogen zeigt die Geburt Christi und zwar ganz in der älteren Darstellungsweise dieses Gegenstandes[2]): vorn in der Mitte auf einem Ruhebett die Gottesmutter, rückwärts davon das Kind auf einem altarähnlichen Aufbau, hinter dem Ochs und Esel sichtbar sind; seitwärts

[1]) Eine Photographie der Zeichnung verdanke ich der Güte von Herrn Dr. Alfred Seyler.

[2]) Rom. Zirngibl, Nota über die deutschen Altertümer in Regensburg, 26. Februar 1810, handschriftlich im Historischen Verein von Oberpfalz und Regensburg, Rat., Ms. 80.

[1]) Das Blatt, eine getuschte Federzeichnung, 337:210 mm groß, von der Hand des Fürstabts Frobenius Forster mit Rötel bezeichnet als »der alten Pfaar Portal«, gelangte mit einem Teil des literarischen Nachlasses von Dr. Hugo Grafen von Walderdorff in den Besitz des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg und liegt jetzt in dem Faszikel Zeichnungen »Alte Pfarre St. Ulrich«. Es ist allem Anschein nach jene Zeichnung, welche Weihbischof Albrecht Ernst Graf von Wartenberg im Jahre 1688 hatte herstellen lassen (vgl. von Waldersdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896, 188).

[2]) Vgl. A. Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters, Leipzig 1878, 58f.

und darüber Verkündigungsengel, zu denen rechts drei Hirten, die bei ihren Tieren sind, emporweisen; links von der Krippe sitzt St. Joseph und stützt mit der Rechten das Haupt; weiter links in der Ecke ist das Jesuskind wiederholt, wie es von zwei Frauen in einem Becken gebadet wird.

Kehren wir von den Zeichnungen zu den Kirchen und ihrer Chronologie zurück. St. Katharina stand dem Portal nach zu schließen in naher Verwandtschaft zu der Ulrichskirche. An beiden Kirchen waren die Hauptportale Doppelpforten und zeigten am Mittelpfosten die Rundfigur eines Bischofs. Das Postament dieser Statuen bildeten zwei ähnlich gehaltene jugendliche Tragfiguren. Solche Tragfiguren stützen heute noch den Türsturz an der Südpforte von St. Ulrich. Sie belebten auch die Doppelpforten des Westportals daselbst und sind mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen an den Doppelpforten der Katharinenkirche vom Spital, welche deutlich spätere Änderungen verraten. Zum Vergleiche fordert weiter heraus die zierliche Fensterrosette im Bogenfelde des Katharinenspitals mit dem großen Rundfenster der Westfassade von St. Ulrich. Beide sind auf ganz dem gleichen Prinzip aufgebaut: auf einen inneren Kreis stützt sich eine bestimmte Anzahl Speichen, die außen auf dem Rücken von Halbkreisen eingespannt sind[1]).

Von Bedeutung für die Datierung von St. Ulrich wird nun aber die ornamentale Behandlung der Kapitelle an beiden Portalen. Die sorgfältige Zeichnung von Bichtel läßt keinen Zweifel darüber, daß das Blattwerk der Kapitelle von St. Katharina sich allseits noch enge an die Kelche schmiegt. Anders bei St. Ulrich und zwar sowohl an den beiden Portalen wie an den Pfeilerkapitellen im Innern. Das Blattwerk löst sich los und drängt zur charakteristischen Knospenbildung der Übergangszeit. »Das Thema des Kapitells ist das wiederholt klar und einfach gebildete zweireihige Knospenkapitell«. St. Ulrich ist in der Entwicklung weiter fortgeschritten, darum nach der um 1245 vollendeten Katharinenkirche anzusetzen und muß der Hauptsache nach in den fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

Mündet nun auch die vorausgehende Untersuchung in ein Ergebnis aus, das sich mit der bisherigen Annahme über die Erbauungszeit von St. Ulrich ungefähr deckt, so ist es doch nicht überflüssig, eben dieses Resultat neuerdings eigens zu betonen.

In seiner Schrift »Altbayerische Frühgotik« nimmt Hermann Graf[1]) eine zuerst von Otto Stiehl ausgesprochene Hypothese wieder auf, wonach St. Ulrich anfänglich gar nicht für kirchliche Zwecke, sondern als städtisches Versammlungshaus errichtet worden sei. Schon vor 1220 sei der Bau bei den damaligen Wirren zwischen Bürgerschaft und Bischof dem Bischof zum Trotz begonnen worden, und schon vor 1240 habe er seine Vollendung erreicht. Das Gebäude habe sich ursprünglich gegen den Platz im Westen in Arkaden geöffnet.

Diese Hypothese wäre nur dann ernstlicher Erwägung wert, wenn je südlich vom alten romanischen Dom der Marktplatz gewesen wäre. Auf dem Marktplatz werden die Markthallen, das Kauf- und Gemeindehaus in der Regel errichtet. Nun ist aber für Regensburg der Marktplatz schon im Jahre 1002 an der Stelle nachweisbar, wo jetzt noch das Rathaus steht, nämlich an der ehemaligen Ahakirche[2]). Dort sind die Anfänge des Rathauses zu suchen, wenn um 1213 von der Absicht der Burger die Rede ist, sich in der Stadt ihr eigenes Haus zu bauen[3]). Dort stand dann 1244 bereits die domus civium, 1251 domus communitatis, 1269 »Der Burger Hus« genannt[4]). Seine Stelle nimmt jetzt das Rathaus ein.

Daß die Bürgerschaft je die Absicht hegte, ihr Gemeindehaus auf fremdem Grunde, im Bereiche des Domes und gar auf einem Begräbnisplatz, auf dem sie ja wohl selbst bestattet wurde, zu errichten, ist äußerst unwahrscheinlich. Für eine Kirche dagegen besteht an jenem Platze kaum eine wesentliche Schwierigkeit.

Obige Datierung von St. Ulrich ist auch nach einer anderen Seite hin von Belang. Wenn vor einigen Jahren der Versuch gemacht wurde[5]), im Gegensatz zu der bisher allgemein festgehaltenen Annahme von der Grundsteinlegung des jetzigen gotischen

[1]) Ein ähnliches, kleines Fenster in Egglfing bei Regensburg, siehe Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bezirksamt Regensburg, München 1910, S. 52.

[1]) Hermann Graf, Altbayerische Frühgotik, ein Beitrag zu Bayerns Baugeschichte, München 1918, 71.

[2]) Heinrich II. schenkt am 12. November 1002 dem Kloster Tegernsee »unum cortile in Ratisponensi civitate situm iuxta mercatum, vicinum loco, qui dicitur Aha chircha«. Mon. Boica t. 53. n. 10.

[3]) (Burgenses), qui in civitate dumum suam sibi aedificent. Die Stelle aus dem Vertrag zwischen Herzog und Bischof vom Jahre 1213 (Hund, Metrop. Salisb. I 157), welche Gemeiner und Janner mißverstanden, richtig gedeutet bei H. Graf, a. a. O. 73.

[4]) Mon. Boica t. 53. n. 69, 81, 105.

[5]) M. Hasak, Der Dom in Regensburg, Die christl. Kunst 11 (1915) 103ff.



PORTAL VON ST. ULRICH IN REGENSBURG

Federzeichnung des 17. Jahrhunderts. — *Text S. 25*

Domes in Regensburg im Jahre 1275 den Anfang des Dombaues um Dezennien weiter hinaufzurücken und ihn selbst in eine Reihe mit den primitiven Werken der Gotik in Deutschland zu stellen, so lehren uns die Kirchen St. Katharina und St. Ulrich die Formensprache kennen, in welcher die vom Domkapitel in Regensburg in Anspruch genommenen Bauleute in den vierziger und fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts redeten. Sie ist von jener des jetzigen Domes unverkennbar verschieden.

XIX. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. V.

Auf der XVIII. Mitgliederversammlung zu Bamberg wurde von einer Seite darauf hingewiesen, daß bei der 2. Tagung für christliche Kunst in Köln der Gedanke ausgesprochen worden sei, ob die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ihre Mitgliederversammlung für 1922 nicht zu Breslau im zeitlichen Anschluß an die dortige 3. Tagung für christliche Kunst abhalten werde, und es wurde vorgeschlagen, für die Versammlung Breslau in Aussicht zu nehmen. Mitglieder aus dem Rheinlande sprachen warm für die Wahl einer rheinischen Stadt, etwa Trier, Mainz, Essen. Schließlich wurde der Vorstandschaft nahegelegt, sich seinerzeit gemäß der augenblicklichen Lage zu entscheiden.

Die Erhöhung der Jahresbeiträge war zur unaufschiebbaren Notwendigkeit geworden. Leider konnte die Bamberger Versammlung nur ihre Willensmeinung dazu äußern, aber nicht entscheiden, weil nach § 21 der Satzungen Satzungsänderungen nur am Sitze der Gesellschaft zulässig sind; außerdem waren nur 37 Mitglieder anwesend. Deshalb wurde am 19. Dezember in München eine außerordentliche Mitgliederversammlung abgehalten mit dem einzigen Zwecke, die peinlichen Hemmungen in der Festsetzung der Jahresbeiträge zu beseitigen. Dieser Zweck wurde nicht erreicht, weil statt der für Satzungsänderungen notwendigen Zahl von 100 Teilnehmern nur 82 zugegen waren (vgl. die Berichte im Beiblatt S. 15, 22, 29 des vor. Jahrg.). Außerdem stellte sich heraus, einmal, daß noch andere Satzungsänderungen herbeizuführen waren, sodann daß auswärts allgemein die Abhaltung der Versammlung in München zur Zeit des Katholikentages gewünscht wurde. Diese Umstände zwangen zur Wahl Münchens.

Die Versammlung fand am 26. August um 3 Uhr nachmittags im Hotel Union statt. Die Tagesordnung haben wir bereits auf Seite 66 des Beiblattes im vorigen Jahrgang veröffentlicht. Zugegen waren 104 Mitglieder, darunter ziemlich viele auswärtige.

Für den Vormittag war eine Besprechung der Vertreter aller Diözesangruppen anberaumt, zu der von auswärts nur Vertreter von Eichstätt und Regensburg erschienen.

Der engeren Tagesordnung ging ein Vortrag des Herrn Hauptkonservators Dr. Georg Lill voraus mit dem Thema: »Die Krisis in der modernen Kunst und die christliche Kunst.«

Daran schloß sich die Rechnungsablegung, die Vorlage des Haushaltungsplanes und der vom Herrn 1. Kassier, Ordensassistent Martin Graßl, begründete Vorschlag über die Höhe der Beiträge. Der Vorschlag wurde hierauf ohne Diskussion und einstimmig angenommen. Demnach beträgt der Mitgliederbeitrag für 1922: 70 M. (für Studierende die Hälfte) — für 1923: 150 M., mit dem Vorbehalte, daß die Vorstandschaft eine Änderung eintreten lassen kann, wenn die Verhältnisse dazu Anlaß geben; die Künstler zahlen für 1923: 100 M., die Studierenden 75 M. Für lebenslängliche Mitgliedschaft werden im Jahre 1923 erhoben: 3000 M.

Die Anträge auf Änderung der Satzungen begründete der Herr 1. Präsident Exzellenz Dr. Wilhelm Ritter von Haiß.

Antrag a wurde durch einen Antrag des Herrn Rechtsanwalts Simon ersetzt. § 21 bleibt unverändert; dagegen lautet nun § 4, Abs. 2: »Der Jahresbeitrag der ordentlichen und außerordentlichen Mitglieder, sowie der Teilnehmer wird durch die Mitgliederversammlung festgesetzt. Mitglieder, die der Gesellschaft einen einmaligen Beitrag in der vorgesehenen Höhe zuwenden, sowie die Ehrenmitglieder sind zu Beiträgen nicht verpflichtet.«

Antrag b erledigte sich bereits durch die erfolgte Erhöhung des Beitrages. Die Anträge c und d wurden ohne Diskussion einstimmig angenommen.

Es folgte der Bericht des 1. Schriftführers G. R. S. Staudhamer über die Tätigkeit der Gesellschaft seit der XVIII. Mitgliederversammlung. Anschließend dankte der Vorsitzende der Ausstellungsjury für ihre hingebende und ausgezeichnete Tätigkeit und Herrn Architekt Richard Steidle, der die Einbauten in den Ausstellungsräumen ersonnen und besorgt hat, für die viele Mühe, der er sich unterzog und die großen Dienste, die er dem Unternehmen leistete. Die nach dem Turnus ausscheidenden Vorstandsmitglieder wurden durch Zuruf wiedergewählt. Die Frage, welche Stadt für die nächste Generalversammlung in Aussicht zu nehmen wäre, blieb offen.

Der offizielle Bericht wird in diesen Tagen mit der Mappe 1922 verschickt.

S. Staudhamer



Germanu

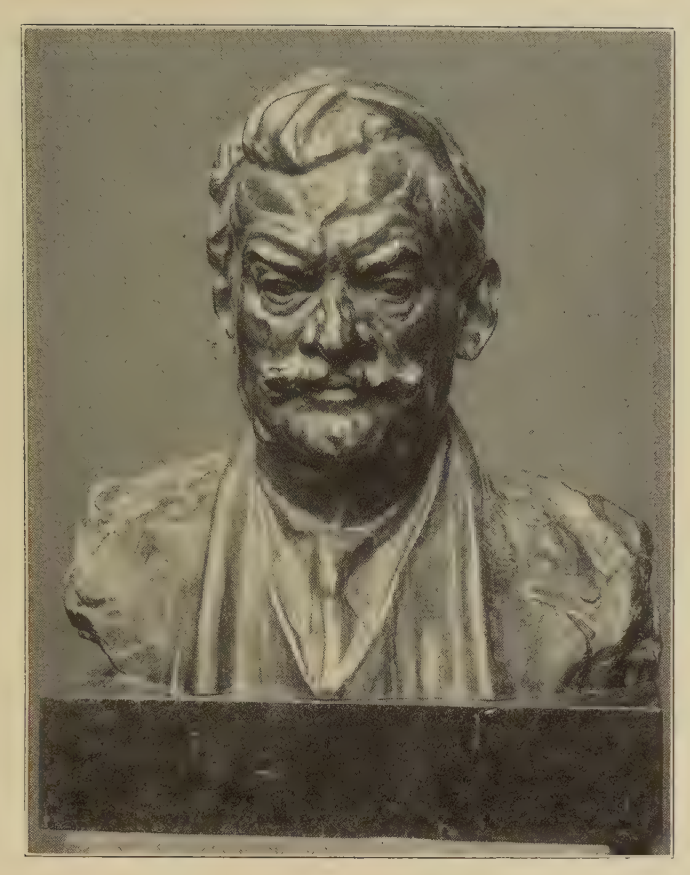


J. M. Beckert

Galerie 3170

GFCHKM

Lux fulgebit hodie super nos,
quia natus est nobis Dominus. (Missale Romanum)



HANS PERATHONER LANDESHAUPTMANN KATREIN
1905

HANS PERATHONER

ZU SEINEM 50. GEBURTSTAGE AM 21. NOVEMBER 1922

Von OSCAR GEHRIG

(Abb. S. 29—35)

Professor Hans Perathoner, heute Lehrer an der städtischen Kunstgewerbeschule Berlin-Charlottenburg, ist nunmehr ein Fünfziger. Als solcher steht er auf der Höhe seines bildhauerischen Schaffens, und ist seine Stellung als Künstler, vorab auch als religiöser Meister, seit Jahrzehnten fest begründet, so drängt sein schöpferischer Geist unentwegt und ruhelos, noch wie von Anfang an, vorwärts zur Lösung sich auftürmender Probleme. Wie denn für den rechten Künstler Endleistung höchst Erreichtes bedeuten möchte. Wenn wir heute des Schaffenden und des schlichtgroßen Menschen zugleich gedenken, so sei es uns weniger darum zu tun, ein abschließendes Urteil zu fällen, als ihm vielmehr unter Bestätigung seines bisherigen Lebenswerkes Glück zur Fortführung und Bezwingung harrender Aufgaben zu wünschen.

Hans Perathoner wurde am 21. November 1872 zu St. Peter Hinterlajen in Tirol geboren. Er besuchte die Kunstschule St. Ulrich und wurde früh schon preisgekrönt (Gold. Medaille Innsbruck 1893) mit einer wundervoll empfundenen Madonna. Dann bezog er als Schüler W. v. Rümanns die Münchener Akademie, schuf daselbst bald zahlreiche Büsten, dekorative und figürliche Arbeiten in Wiesbaden (Kurhaus) und in Dresden. Dann wurde er Lehrer an der Handwerkerschule in Bielefeld, wo 1909 auch sein groß gedachter »Leineweberbrunnen« entstand. 1914 erfolgte schließlich seine Berufung nach Berlin. Rein künstlerisch machte er von seiner Münchener Zeit an eine ununterbrochene Entwicklung durch, die ihn von einer lockereren und flüssigeren impressionistischen Auffassung — zumal in den Büsten — immer mehr zu einem strengen,



HANS PERATHONER — MUSIKDIREKTOR PROF. LAMPING, BIELEFELD
1910

geschlossen-plastischen Stil führte. Der auch architektonisch festgefügte Bielefelder Brunnen mag ein Hauptglied in dieser Kette sein. Einem Markstein in der Reihe seiner schöpferischen Lösungen aber gleicht sein vor kurzem vollendetes Werk: die »Allegorien der Tugenden« in der neuen Kriegergedächtniskapelle des Charlottenburger Rathauses — ehedem eine Brunnenhalle, für heitere Zerstreuung angelegt. Acht Tugendgestalten — je zwei an den vier Seiten des von Seeling in frühitalienischen Formen entworfenen quadratischen Raumes — halten die Ehrenwacht; als Medaillonreliefs mit fast vollplastischen Halbfiguren grüßen sie von den Zwickeln der doppelsäulengetragenen Bögen herab, während die nischigen Bogenfelder der Stirnwand außerdem in sonoren Farbtönen gehaltene Schrifttafeln zeigen. Die Allegorien weisen ebenfalls wundervoll abgestimmte Bemalung auf; von vornherein sollten sie aus edlem Holze geschnitzt werden, doch ließ die Not der Zeit als Material nur getönten Gips zu — die geschickte Hand des Künstlers ver-



HANS PERATHONER FRL. MODERSON

1910

mied eine abgeschwächte Wirkung. Kraftvoll treten »Tapferkeit, Gerechtigkeit, Liebe, Mäßigung und Klugheit, Wissenschaft, Weisheit, Hoffnung und Glauben« in feinster Differenzierung zugleich aus der Wand, mit der sie durch eine tektonisch-plastische Formung doch segensreich verbunden bleiben, heraus; ragend erhöhen sie den sonst etwas gedrückt erscheinenden Raum, durchfluten ihn belebend mit dem rhythmischen Fluß ihrer Bewegungen und der Harmonie ihrer klangvollen Farbigkeit. Und dann wieder ergänzen sie sich in dem zyklischen Zusammenhang polar; Ruhe und statuarische Wucht der einen lösen Lebendigkeit der andern Figur ab und umgekehrt — im Einzelwerk hier ein Zug, der sich durch das ganze bisherige Schaffen Perathoners verfolgen läßt. Wesentlich ist, daß das Medaillonmotiv, verbunden mit der beinahe rundplastischen (Halb-)Figur, durch diese neueste Arbeit des Künstlers eine durchaus eigene Lösung gefunden hat. Ein stark lineares Element durchschlingt dabei die plastischen Formen und löst sie bis zur völligen



HANS PERATHONER LEINEWEBERBRUNNEN, BIELEFELD
1909. — Text S. 30

Klärung auf, ohne irgendwie aber malerische Willkür zuzulassen. Nicht mehr bieten sich uns diese Schöpfungen naturalistisch oder impressionistisch dar, ganz mit sich selbst und ohne in ein starres Schema zu verfallen, hat sich Perathoner zu einer beseelten Ausdruckskunst hindurchgerungen; und doch ist bei alldem das Modell als das Mittel, aus dem danach die fertige, vergeistigte Kunst erwächst, heute wie ehedem benutzt. Die Geistigkeit dieses Schaffens liegt schließlich im Erhabenen selbst, im Religiösen besten Sinnes begründet. Wer sollte das nicht fühlen beim Anblick etwa der »Liebe« oder des »Glaubens«, die voll inniger Schönheit — in Form und Idee, in Ausdruck und farbiger Bereicherung — sind? Perathoners Kunst ist verankert in dem Größten aus der Vergangenheit, aber lebendig in der Gegenwart ausgestaltet als originale und nur somit fruchtbare Verwirklichung des Zeitgedankens. Darum gebührt ihr der Platz an der Sonne. Tun wir das Unsrige!



HANS PERATHONER ALLEGORIE DER WEISHEIT

1922, Rathaus Charlottenburg. — Text S. 30

DREI BITTEN

möchte ich heute erneuern, nämlich:

1. Bemühen Sie sich um Ankäufe von den christlichen Künstlern und um Aufträge für sie. Erinnern Sie an dieselben, wenn es sich um Beschaffung von Kriegerdenkmälern — religiösen oder auch profanen — handelt.

2. Mahnen Sie die Auftraggeber, dem Künstler sofort einen Vorschuß zu zahlen, damit er die Materialien kaufen, die Herstellungskosten bestreiten und während seiner Arbeit leben kann. Holz, für das der Bildhauer vor dem Kriege 300 M. bezahlte, kommt jetzt auf 60000 M. zu stehen. Woher soll der Künstler dieses Geld nehmen? Die Hilfsarbeiter verlangen vom Künstler 1800 M. Taglohn, denn »wir müssen leben« sagen sie. Aber der Künstler soll auch leben und dementsprechend bezahlt sein. Die Modelle, die man zu den Vorstudien braucht, fordern für die Stunde 70 bis 100 M., und so geht es weiter.

3. Schieben Sie die Bezahlung eines gelieferten Werkes um keine Stunde hinaus.



HANS PERATHONER ALLEGORIE DER HOFFNUNG

1921. — Text S. 30

Seien Sie nicht unfreundlich und ungerecht, wenn der Künstler zu seinem größten Leidwesen Nachzahlung verlangen muß. Kein Geschäftsmann bindet sich heute bei seinen Preisangaben, die Formel lautet: »freibleibend« und was sie bedeutet, erfährt man bald. Auch vom Künstler darf man nicht verlangen, daß er nach Vervielfachung seiner eigenen Ausgaben beim ursprünglichen Voranschlag bleibe — und zugrunde gehe.

Wenn man den Ereignissen und Wandlungen der Kulturgeschichte, die im Christentum mit der Religionsgeschichte zusammenfällt, auf den Grund schaut, so findet man, daß es im Guten wie im Schlimmen stets die geistigen Arbeiter waren, welche die segensreichen oder verhängnisvollen geräuschlosen Änderungen und gewaltsamen Geschehnisse angebahnt und teils offen, teils im Verborgenen geleitet haben, während die Massen erst nach planmäßigen Beeinflussungen in Bewegung kamen. So ist es in der Gegenwart, so wird es bleiben. Wer das Volk will, muß vor allem die geistigen Arbeiter

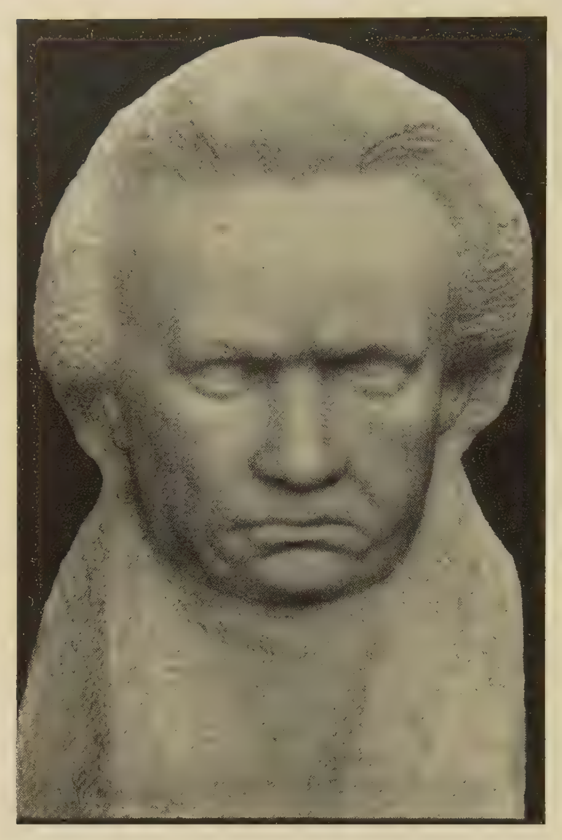


HANS PERATHONER ALLEGORIE DER LIEBE
1922, Rathaus Charlottenburg. — Text S. 50

wollen, sich um sie kümmern, sie fördern und auch ehren. Achten und schützen wir darum unsere christlichen Künstler. Sie sind wichtige Mitarbeiter mit den übrigen geistigen Berufen.

Wir müssen aus Ehr- und Gerechtigkeitsgefühl jene oberflächliche Afterkritik in der Tagespresse von uns weisen, die für nichtige und dilettantische Leistungen von kleinen Modegötzen der Profankunst sich begeistert, aber an den ernstesten Werken unserer christlichen Künstler, in denen ungleich mehr Kunst und Geist steckt, mit absichtlichem Unterdrückungswillen vorbeigeht oder diese Werke mit verletzendem Besserwissen abtun zu sollen glaubt. Schwer und groß ist jede wahre Kunst, am schwersten, größten und erhabensten, heilig ist die christliche Kunst und aller Ehre wert.

S. Staudhamer



KARL MENSER BEETHOVEN
Text unten

EIN DENKMAL CHRISTLICHER KUNST VON KARL MENSER

(Abb. S. 36—40)

Der Schöpfer der nicht im Äußeren, aber innerlich gewaltigen Beethoven-Büste, die im Jahre der hundertsten Wiederkehr von Beethovens Geburtstag seine Vaterstadt Bonn für das Beethoven-Haus schenkte (Abb. oben)[1]), ist im Reiche der Kunst kein Unbekannter. Aber viele, die Karl Menser kannten, wird es überraschen, daß er, der fast Fünfzigjährige, in das Gebiet christlicher Kunst gewandert ist. Die ihn tiefer kannten und vor allem auch den Menschen, wissen, daß es die notwendige Fortsetzung einer inneren Entwicklung ist. Und die den Menschen und den Künstler kannten, waren ebensowenig erstaunt, daß sich auch da bald die Reife seiner großen Kunst offenbarte.

Karl Menser ist vor allem Plastiker, er ist Raumkünstler, Maler. Ein moderner Künstler, wie jeder Künstler modern ist, der aus dem Innern schöpft, Eigenes zu sagen hat und das in einer Formensprache tut, die dem innern Gehalt notwendig ist. So gibt es für ihn eigentlich kein Problem der Form, seine Schöpfungen waren seelische Probleme, die er in seinem Innern getragen, die ihn gequält, deren Lösung er sich errungen, die sich dann von selbst in die Form gießen, welche ihnen entspricht und sie selbst wie den Künstler erlöst. Deshalb ist bei ihm alles Seele und alles Form, jede Linie Leben und jede Lebensregung Gestalt. Eine treffende Probe dafür gibt die Betrachtung z. B. eines seiner Reliefs, das mehrere Personen enthält. Man kann die obere Hälfte mit der Hand für das Auge verdecken, Gesicht, Hände usw., und man versteht doch die Darstellung: in dem Linienfluß der unteren Hälfte ist das Wesentliche der Handlung wie der seelischen Haltung ausgedrückt, so sehr ist alles durchherrscht und zusammengehalten von der Seele des Kunstwerkes.

Die neueste größere Arbeit des Künstlers in Rheinbach soll hier gewürdigt werden. Rheinbach, ein Kreisstädtchen in der Nähe von Bonn, liegt am Fuße der Eifel nicht gerade in großer, aber liebenswürdiger Natur. Darin haben die Schwestern Unserer Lieben Frau von Mülhausen (Rhld.) ein Lyzeum und Mädchengymnasium. Der lichte Bau ist im Stil der Schlösser des 18. Jahrhunderts aufgeführt. Der Kapellenraum in dem einen Flügel war als solcher fast schmucklos, ihr einziger architektonischer Schmuck geschmacklos: gotische, rosa gefärbte Rippen waren unter der Decke bis zur Apsiswand gezogen. Die Verhältnisse der Apsis selbst waren nicht gut; ihre Decke traf die Wand in einer scharf und unangenehm abbrechenden Kante. In der Apsis steht der Altar mit barockisierenden Formen. In diesen Raum war der Künstler gestellt, daraus ein Gotteshaus zu schaffen, in welchem und durch welches die Seele zu Gott und Gott zur Seele spreche. Die Raumfrage allein schon war schwierig. Der Künstler hat die Hemmnisse überwunden so, daß man meint, alles sei von Anfang an füreinander geplant. Es ist ein lebendiger Organismus geworden, in dem Zelle mit Zelle, ein Glied mit dem andern zusammenwachsen zum Ganzen, zu einem Gesamtkunstwerk.

Es sollte ein Gotteshaus werden für die Jugend zuerst. Darin lag eine innere Steigerung der Aufgabe. Doch Künstler- und Kindesseele sind im Innersten verwandt, dem Echten und Einfachen und damit dem Großen und Monumentalen schlechthin hingegeben. »Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder...« Menser hat sich liebevoll hineinversenkt in die Seele der Jugend, ihre Schwingungen feinfühlend abgetastet und ihr dafür ihr Gotteshaus geschenkt. Kindes- und Künstlerseele gehören zueinander. Die Kindesseele hat dem Künstler viel gegeben, tief und nachdrücklich redet des Künstlers Seele jetzt zu ihr.

Wer die Kapelle betritt, dem klingt eine wunderbare Symphonie entgegen, die da hinweht und -rauscht über Wände und Decken. Da steigt die Seele im ersten Satze dieser Symphonie aus dem Graubraun des Sockels der Wände — das sind die schweren ernsten Wirklichkeiten dieses Lebens, — empor mit den Vorbildern und Führern an Wand und Apsis (an der Evangelienseite im Schiff St. Katharina mit ihrer hl. Wissenschaft, in der Apsis der zwölfjährige Jesus im Tempel; auf der anderen Seite St. Aloisius in seiner Innerlichkeit und das Mägdlein Maria im Tempel); emporgezogen vor allen von dem herrlichen und so ganz gütigen Herz Jesu, das auf dem Altar wirklich jeden zieht, baut sie sich dann über den Bögen an der Chorwand den Himmel auf. Den öffnen im zweiten Satze an der Apsisdecke die zwei herzigen Engel mit dem Jesuskinde, das einladend vom Himmel her die Händchen ausstreckt. Sie schwingt weiter bis zum Mittelfeld der Decke und schaut auf tiefblauem Grund in goldenem Strahlenkranz das Vorbild ihrer Erfüllung: Mariens Krönung, ganz schlicht und ganz

[1]) Die Photographien zu den Abbildungen sind gefertigt von H. Groß, Bonn.



KARL MENSER DIE JÜNGER ZU EMMAUS

grandios, die Krone vielleicht auch des ganzen Werkes.

Und dann flutet es zurück zur Apsis — und das ist der Schlußsatz: das göttliche Kind schwebt in der goldstrahlenden Hostie erlösend herab auf den Altar zum Tabernakel, wieder zur lebendigen Wirklichkeit, aber einer jetzt unendlich seligen und beseligenden: die köstliche Bronzetür (auch von der Hand des Künstlers) mit dem Pelikan, der mit dem eigenen Blut seine Kindlein nährt, die Bronzetür[1]), die so rostgolden wie milder Abendsonnenschein verklärend leuchtet, birgt die ewige Gottesliebe, die nie ein Ende nimmt. Damit klingt diese Symphonie der Seele aus oder klingt weiter ohne Ende. Der Raum unter der Orgelbühne ist als Vorhalle behandelt; an der Decke heben die Vorklänge zur Symphonie in feinem Linienornament an. Die Wände sind gegliedert wie durch Marterl aus Stuck. Sie sollen die Stationen des Kreuzweges aufnehmen, auf den sie aber wie auf dessen Stifter einstweilen noch warten.

Zu den schon erwähnten Darstellungen kommen noch an der linken Wand der heilige Antonius mit dem Jesuskinde und rechts die selige Julia Billiart, die Stifterin der Schwestern U. L. Frau. Dazu vor den Stirnlisenen, die zwischen Schiff und Chor sich erheben, links die Immaculata, rechts der hl. Joseph, das göttliche Kind auf dem Arm. Die beiden letzten Figuren wie der auf dem Altar sitzende Christus sind Vollplastiken, das andere sind Reliefs. Alles, Ornamente und Figuren, ist Stuck, eine Technik, die so feine Charakterisierung und dabei so große Linien erlaubt, die aber so selten geworden ist, vielleicht weil sie soviel mühsame Selbstbeherrschung vom Künstler, zugleich soviel Beherrschung des Materials und des Werkzeugs verlangt. Menser hat beides gezeigt: es werden für uns unvergeßliche Stunden bleiben, die wir mit dem Künstler auf dem Gerüst zugebracht; wie er voll heiliger Begeisterung unter den weihevollen Klängen eines Marienliedes oder klassischer Musik, welche Gesang und Harmonium zu uns emporsandten, schuf und nimmermüde schuf; wie er zuerst den Leib bildete, und dann oft mit einem Strich, mit einem Stich der Lebensfunke übersprang, dem Werk die Seele einhauchte. So ist alles belebt mit der jedem eigenen Seele, nichts Schemen, man vergleiche z. B. die Hände aller Personen, wie anatomisch richtig jede in ihrer Funktion ist und jede lebt; nichts Gleiches, selbst da nicht, wo dieselbe Person, wie die Mutter Christi viermal dargestellt ist; alles in dem ihm eigenen Rhythmus und doch nichts sich herausdrängend aus der Musik des Ganzen. Wenn wir von Musik sprechen, dann darf das nicht den Eindruck erwecken, als sei Mensers Kunst weiche,

[1]) Die Tabernakeltüre ist noch nicht da, wohl aber die XIV. Kreuzwegstation als Beispiel.



KARL MENSER MARIENSTATUE

Kapelle in Rheinbach. — Text S. 37

ästhetische Gefühlsseligkeit: aus tief innerlicher Religiosität geboren, ruft sie zu kraftvoll sittlichem Ernst auf. Da hat jeder Typ der Frömmigkeit, jede Phase des religiösen Lebens Verkörperung gefunden, nicht nur in der Absicht, nein in der künstlerischen Gestaltung, jeder seelische Zug seine charakteristische Linie. Die überragende Wissenschaft des Glaubens in St. Katharina; auf ihrem demütig-stolzen Haupte liegt der Widerschein himmlischer Weisheit, die vom Christus auf dem Altar ausgeht. Sittliches Heldentum aus konzentrierter Innerlichkeit ist dieser Aloisius, dessen Körper schlank und in faltenlosem Gewand wie eine Lilie heraussprießt; darüber der Kopf, in dem sein Charakter sich ausprägt. Wie lieblich und zart, aber gar nicht süßlich, ist die Gottinnigkeit des Heiligen von Padua; so kindlich zutraulich, echt wie Kinder es tun, legt das Jesuskind seine Händchen auf den Kragen seiner Kutte, so göttlich-gütig gibt es sich seinem Schüler und seinem Schützer hin. In Leben und Leiden verklärte, selbstlosgewordene Güte ist die Stifterin, die breit, fast behaglich dasitzt, die Urkunde ihrer Stiftung auf dem Schoße, mit ihr sich und ihre Schwestern dem Heiland auf dem Altare zur Arbeit an den Kinderseelen aufopfernd.

Mensers Kunst geht auf das Große, das Wesentliche, er erzählt nicht, seine Gestalten stellen sich unmittelbar vor uns und sprechen zu uns. Die beiden großen Reliefs in der Apsis und in der Mitte der Kapellendecke sind dafür besonders gute Beispiele. Überlebensgroß, $2^1/_2$ m im Durchmesser, fügen sich jene in die Seitenbögen des Chores; das dritte, ebenfalls in einem $2^1/_2$ m großen Rund, berührt die Seiten eines Rechtecks, die nach innen sich leicht einbiegen. Vier Figuren sind auf dem Bilde des zwölfjährigen Jesus im Tempel; in der Mitte, sachlich und künstlerisch im Mittelpunkt, der Kopf des Heilandes. Was ist das für ein herrlicher, fast herber, großgeschauter Kopf! Göttliches liegt in ihm. Darüber, wie väterlich mit den Armen schützend, St. Joseph; daneben, noch ganz hinter Atem und doch schon wieder ruhig, die eine Hand an dem klopfenden Mutterherzen, die andere leicht auf der Schulter des Knaben, Maria; noch wagt sie nichts zu sagen, weil ihr Sohn in majestätischer Ruhe, den göttlichen Finger erhoben, zu dem Pharisäer spricht. Der nimmt die andere Seite ein, in allem das Gegenteil: sonst so weise überlegen in seiner Menschenklugheit — das liegt auf seinen Zügen — ist jetzt alles in ihm in fieberhafter Erregung: was er vertritt, hat ausgespielt; dem Gottessohn folgen, nach seinem Beispiel den Willen des himmlischen Vaters erfüllen, ist unerbittliche Forderung. Und wie das im Spiel der Linien sich kundtut, wie alle Linien hineilen zum Brennpunkt, dem Heilandskopf, und dann wieder auseinanderstreben, das zu schauen, ist ein auserlesener Genuß. Des Knaben Gestalt ruht fest auf dem Standbein und gibt dem Ganzen Halt, während das Spielbein, leicht zurückgesetzt, mit der mahnenden Linken den Gegensatz ausdrückt, der im gleichen Rhythmus weiterschwingt in den Linien der Gestalt Mariens. An derselben Mittellinie des Heilandes bricht sich dann der Linienfluß des Pharisäers.

Das Gegenstück zu dieser Darstellung, Mariä Opferung, gibt in drei Figuren die Hingabe der jugendlichen Seele an Gott: in der Mitte dieses einzigartige »Mariele«: ganz Hingabe, ganz L i e b e s o p f e r ist die feine vorwärtseilende Gestalt, welcher die vornehm große Seele den edlen Schwung verleiht. Die leise Sorgenhand der Mutter hinter ihr braucht sie nicht zu drängen, sie fliegt von selbst dem Hohenpriester, Gottes Stellvertreter, entgegen.

Die Krönung Mariens droben über dem Beschauer offenbart vielleicht am meisten die Kunst des Meisters. Christus und die Mutter sind darauf. Majestätisch sitzt der Gottessohn da, seine Macht kündet der mächtige Faltenwurf des Gewandes wie auch die Weltenkugel, die so unverrückbar auf dem linken Knie ruht, gehalten von den festen und feinen Fingern seiner Herrscherhand. In stolzer Herrlichkeit, aber kein Stolz wie Menschen ihn haben, so gütig zugleich, reicht die andere Hand der Mutter die Krone und leitet zu der zweiten Figur über. Eine königliche Frau, königlich die Stirn, ihr Kinn, königlich alles an ihr und doch sich in Demut hingebend, berührt sie kaum ihren Sitz. — Man muß sich die besonderen Schwierigkeiten einmal klar machen, welche die Lage an der Decke mit sich brachte. Welche physische Leistung allein nötig war, die 4 Zentner Material anzutragen. Und dann muß man einmal studieren,

wie die Plastik dieses Reliefs wirkt, wie sicher die einzelnen Flächen zueinander stehen, wie fein ihre Höhe und Tiefe jeweils abgestimmt ist. Wie ein Meer wogen die einzelnen Teilflächen ineinander, wenn man darüber hinschaut, und entwirren sich wieder in großen, klaren Konturen. Das ist große, monumentale Kunst. Und zuletzt die Einzelfiguren St. Joseph und die Immaculata. Wie eine reine Flamme zuckt diese plötzlich empor: jungfräuliche Reinheit; die ist aber nicht nur etwas Negatives: die ganze Gestalt ist demütiges, volles Hingegebensein, ganz Gefäßsein für Gott, bis in die feine Neigung des Kopfes dem Altare zu: »Siehe ich bin eine Magd des Herrn«[1]). — Auch diese Josephsstatue trägt eine eigene Note: das Kind auf seinen Armen schaut liebevoll in die Schar der Bittenden, und St. Joseph redet ihm väterlich zu: »Dem mußt du helfen«.

Nicht nur groß ist Mensers Kunst, dem frommen Sinn entsprungen zieht sie mit und führt empor, in glücklicher Weise beides in sich vereinigend. Überblicken wir noch einmal das Ganze und schauen dabei auf das Verhältnis von Linie und Farbe, so ist die klare Linie, der Geist, führend, und nur um diese recht herauszuheben und wie um die Stimmung des Gefühls ausklingen zu lassen, sind die Grundflächen der Wände und der Decke in zartes Rosa-Violett (als Lokalfarbe) getaucht, wie es die aufgehende Sonne über die Wolken am Morgenhimmel für kurze Zeit hinhaucht. In die Kartuschenfelder der Decke sind verschiedene Gelb- und Blautöne hineingesetzt bis zu dem satteren Blau des Mittagshimmels um die Brennpunkte der Hostie und Krönung. Aller Stuck ist schlohweiß geblieben.

Barock ist die Linienführung, aber nicht Nachahmen eines vergangenen Stils: Menser schafft aus beherrschendem Stilgefühl neu, so gut passen seine modernen Reliefs in den ganzen, barocken Rahmen.

Man hat es bedauert, daß das Kunstwerk nicht mehr Beschauern zugänglich sei. Es ist ein Glück, daß es nicht auf dem lauten Markt oder an der allgemeinen Verkehrsstraße liegt, wo es doch vielleicht überhört oder zur alltäglichen Ware würde. Auch die Natur liebt es, ihre letzte Schönheit keusch und zurückhaltend zu verbergen und nur denen zu enthüllen, die sich darum mühen. Ist es nicht ungleich wertvoller, wenn die Perlen der Kunst da aufbewahrt werden, wo sie wirklich innerlich betrachtet werden und beglücken? Und ist es nicht Wirkung genug, wenn dies Kleinod in dem stillen Erziehungsheim mithilft, in den Seelen kommender Mütter und gebildeter Frauen für ganze Generationen Begeisterung zu wecken für die echte, göttliche Kunst, und, was mehr ist, die Liebe zu entzünden zu dem, in welchem Schönheit, Wahrheit und Güte eins sind? Das ist ein bleibender, innerer Lohn für die hochherzigen Stifter und besonders für den Künstler.

Theodor Fischer, Rheinbach

[1]) Einen überraschenden Beitrag für die Psychologie seines Schaffens gab die Aufstellung der fertigen Figur: die eigene Linie des Umrisses stimmte genau überein mit der der flüchtigen Skizze, welche der Künstler vor sechs Monaten aus der ersten Konzeption auf die Nischenwand geworfen hatte.



KARL MENSER HL. ANTONIUS
Kapelle in Rheinbach. — Text S. 38

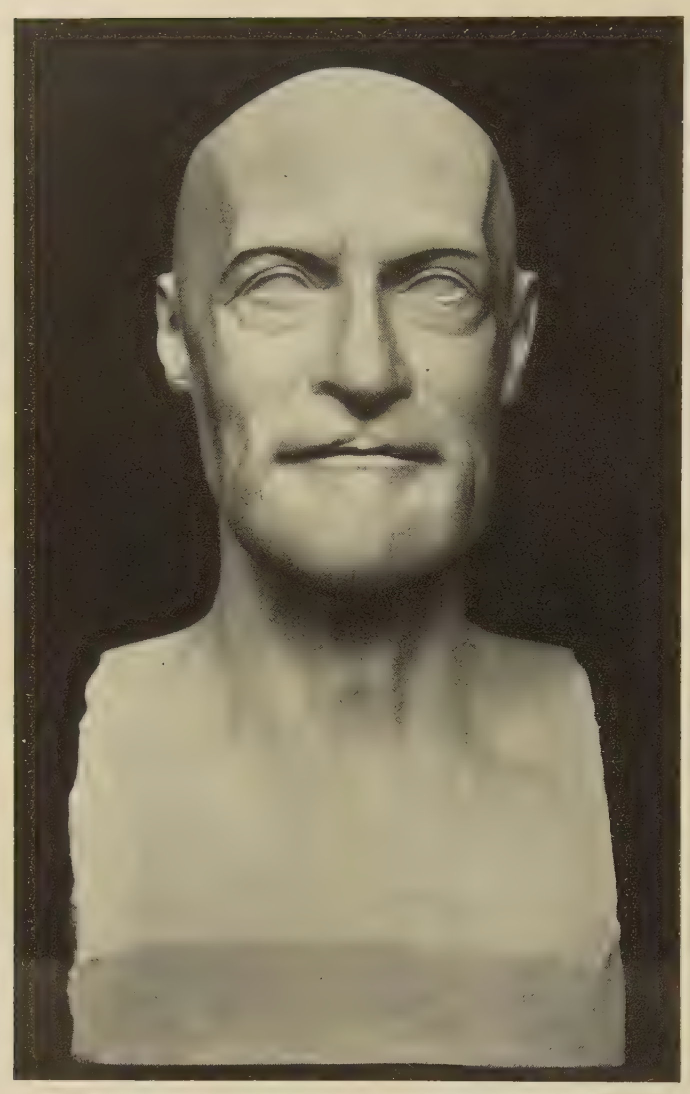
NEUERE WERKE VON W. STUCKE-BONN

Von F. KRÄMER-KASSEL

(Vgl. Abb. S. 41—44)

Welterschütternde lange Kriegsjahre haben auch auf friedliche Unternehmungen, auf das Gebiet der bildenden Kunst düstere Schatten geworfen. Haben sie auch nicht vermocht, dieselbe ganz zu verdrängen, so beengten sie dieselbe doch und waren die Ursache, daß neue Werke, die auf dem Gebiete friedlicher Kulturarbeit liegen, nicht geschaffen worden sind, angefangene bis zur Vollendung um Jahre hinausgeschoben oder unvollendet bleiben mußten, wenn der Künstler sein Leben fern der Heimat fürs Vaterland hingab.

Auch der Künstler Willy Stucke-Bonn, dessen neueste Werke hier gewürdigt werden sollen, mußte bald nach dem verhängnisvollen 1. August 1914 den Pinsel mit der Waffe vertauschen und den ruhigen Weg der Kunst auf lange Zeit verlassen. Allerdings hat er, sobald sich ihm selbst auf feindlichem Boden Gelegenheit zu friedlicher Arbeit bot, dieselbe benutzt, Porträte gemalt und durch vielfache Studien sein Können noch weiter entwickelt und vervollkommnet. Eine ganze Reihe prächtiger



KARL MENSER BILDNISBÜSTE

beginnend mit der Vermählung und abschließend mit dem Tode des hl. Joseph. An erstere reihen sich die Verkündigung, daran die Geburt mit Anbetung der Hirten und Weisen, daran die Darstellung, die Flucht nach Ägypten, die hl. Familie in Nazareth und der zwölfjährige Jesu im Tempel. Die Bilder sind 2,35 : 2,75 m groß, nur die Geburt und die hl. Familie haben eine Größe von 2,75 : 4,70 m. Um eine größere Fernwirkung zu erzielen, sind sie auf tiefblauen Grund gemalt, von dem die Gruppen trefflich kontrastieren.

Vermählung und Darstellung sind zwei farbenprächtige Bilder, die den Beschauer die Feststimmung die diesen frohen Ereignissen innewohnt, empfinden lassen. Der Künstler hat die Farben dem Geiste der Situation verständnisvoll und fein angepaßt. Ihre Werte sind bei den lichten Tönen glücklich abgestimmt. Komposition und Zeichnung geht mit dem malerischen Empfinden Hand in Hand. — Bei der Vermählung (Abb. S. 44) ruht auf den zu beiden Seiten des Hohenpriesters stehenden Gruppen anmutsvoller Reiz. Das hl. Paar findet in dem roten Vorhang einen vermittelnden ruhigen Hintergrund. Die volltönigen Farben der reichen Gewänder vereinigen sich zu einer glücklichen Farbenharmonie. Bei der Darstellung leuchtet die Apside im warmen goldigen Ton, von dem sich die Prachtgestalt des greisen Simeon wirkungsvoll abhebt. Die Verkündigung, innig und zart empfunden, aber großzügig aufgefaßt, wirkt, den erhebenden Augenblick schildernd, durch ihre große Einfachheit. Keusch und rein kniet im grünen Gewand und blauen Mantel in anmutsvoller Haltung die Gottesmutter. Ernst lauscht sie den Worten des hereinschwebenden, in rote Dalmatik gekleideten Engels. Hier muß man neben dem Gefühl für Farbenwertung der tiefen satten Farbtöne das der Raumfüllung bewundern. Die Madonna erinnert an die großen Kölner Meister.

Studienköpfe, Männer aus dem Volke, charakteristische Typen aus Rußland, die fast unmittelbar in der religiösen Malerei Verwendung finden konnten, stammen aus dieser Zeit. Dadurch angeregt, betätigte er sich mit Erfolg auf dem Gebiete der Bildnismalerei.

Das große, von ihm angefangene Werk der Ausmalung der Pfarrkirche S. Familia in Kassel, dessen Chor er im Frühjahr 1914 mit monumentalem Bilderschmuck zierte, konnte er erst nach dem Kriege in den Jahren 1919 und 20 vollenden. Dasselbe würde allein genügen, sein allseitiges künstlerisches Können zu beurteilen und zu schätzen.

Im X. Jahrgang der »Christlichen Kunst« (S. 361 bis 363) bot sich mir schon Gelegenheit, die Chorausmalung zu würdigen. Daran anschließend sind nun Transept, Langschiff und Taufkapelle mit 22 großen Wandbildern geschmückt. 13 davon entfallen auf das Langschiff, eines auf die Taufkapelle, die übrigen auf das Querschiff. In letzterem sind Szenen dargestellt, welche sich unmittelbar auf das Leben der hl. Familie beziehen,

Bei der Geburt, welche einen sehr klaren Aufbau zeigt, treten links die Hirten, rechts die Könige zur Krippe, vereint zu einer harmonisch verbundenen Szene. Über der Mittelgruppe schweben jubelnde, das Gloria singende Engelchöre; eine wundervolle Weihnachtsstimmung. Die prachtvolle Gewandung der Weisen, rotes Kleid des Balthasar, gelber blaugefütterter Mantel Melchiors und der grüne Mantel über dem violetten Gewande Kaspars geben ein vollständiges, kräftiges Kolorit, welches sich mit den Kleidern der Hirten zu einem empfindungsreichen Farbenspiel vereinigt. Die rechte Querschiffwand beginnt mit dem stimmungsvollen Bilde »Die Flucht nach Ägypten«. An grüner frühlingsfrischer Wiese vorüber eilt die hl. Familie nach dem fernen Lande. Daran schließt sich das Titelbild der Kirche, die hl. Familie. Es ist ein tiefempfundenes Andachtsbild. Über demselben ruht eine Stimmung, die an die Mystik vieler Bilder aus der Frührenaissance erinnert. Neben dem Hause zu Nazareth sitzt die vornehm gezeichnete Muttergottes. Sie breitet dem sich mit Blumen nahenden

Jesusknaben ihre Arme entgegen, dahinter steht der an der Hobelbank beschäftigte Pflegevater. Über der Gruppe ein Engel. Das Lob des göttlichen Kindes singen musizierende Engel, welche das Bild auf beiden Seiten wirkungsvoll abschließen. Ein blühender Baum breitet seine Zweige über der hl. Familie aus. Den Hintergrund schließt eine prachtvolle Stimmungslandschaft. Mit einigen Abänderungen malte der Künstler dieses echte Andachtsbild als Staffeleibild (Privatbesitz). An den zwölfjährigen Jesus, ein figurenreiches Bild, schließt der Tod des hl. Joseph den Kreis der Querschiffbilder ab. Letzteres ist sehr tonig, der Stimmung des Augenblicks angepaßt, gemalt. Kirchlicher Geist, tiefe Beseelung und hoher Ernst sprechen aus demselben. Alle Bilder des Querschiffes sind in der Farbengebung auf sehr feine, aber lebhaft klingende Farbenakkorde gestimmt. Haltung und Gebärden der vornehmen Gestalten zeigen die Vornehmheit und den Adel, den das religiöse Bild nicht entbehren kann.

Die Plätze zu seiten der Nebenaltäre sind mit den Bildnissen der 4 Evangelisten mit ihren Attributen geziert. Wahrhaft monumentale Größen mit edelgestalteten Charakterköpfen, Männer, tiefdurchdrungen vom Glauben, inspiriert vom Hl. Geiste, lesen in den von ihnen geschriebenen Evangelien. Die Vierungszwickel schmücken 10 imposante Gestalten aus dem Stammbaum Christi und die vier großen Propheten. Sie entzücken durch die großartige Zeichnung, durch Frische des Kolorits und den Farbenglanz ihrer Gewänder.

Wie in der altchristlichen Zeit in der Basilika die großen Flächen über den Säulenarkaden des Mittelschiffes mit Fresken geschmückt waren, sind auch in S. Familia dieselben mit einem Fries von 12 größeren Bildern (1,80:4 m), welche Christus in Beziehung zur Familie während seines öffentlichen Lebens darstellen, nach den Evangelien geschildert, bemalt. In vornehmer Farbengebung sind dieselben in schlichter Herzenseinfalt und in seelischer Tiefe dargestellt. Auch hier zeigt sich wieder bei einer Innigkeit der Beobachtungen ohne Müdigkeit und Einförmigkeit das feine Kompositionstalent und die frische, tadellose Zeichnung. Der Künstler stellte hier die einzelnen Begebenheiten mehr realistisch dar. Deshalb tritt hier an Stelle des dunklen Hintergrundes der naturalistische, der bewirkt, daß die Bilder leichter erscheinen. Der Zyklus beginnt rechts mit der Hochzeit zu Kana. Das figurenreiche Bild zeigt ein entsprechendes Kolorit. Die hoheitsgebietende Gestalt Christi im lichten Gewand, an seiner Seite seine Mutter im lichtblauen Untergewand und weißem Kopftuch, beherrscht den Vordergrund und wird durch den roten Vorhang noch besonders hervorgehoben und zieht unwillkürlich die Blicke des Beschauers auf sich. Daran reiht sich Nikodemus bei Jesus. Wir werden in einen Innenraum versetzt. Es ist Nacht. Durch die Fensteröffnung blickt man in eine Mondscheinlandschaft. Hinter fernen Höhen steigt der Mond empor. Das Mondlicht bescheint die beiden miteinander redenden Personen. Das Zimmer wird durch eine von einem Vorhang verdeckte Lampe erleuchtet. Vortrefflich hat der Künstler die Stimmung, den Gegensatz zwischen dem warmen Lampenlicht, welches den Nikodemus scharf beleuchtet und dem kalten Mondlicht, welches die Silhouette des Heilandes, der wieder, wie in allen Bildern, im hellen Gewande dargestellt ist, streift, getroffen. Der Pharisäer stützt den schönen Kopf und lauscht dem Heilandsworte. An dieses Bild reiht sich Christus am Jakobsbrunnen. Der Heiland sitzt lehrend auf dem Brunnenrande. Die hinter ihm stehenden Bäume bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu dem hellen Gewande des Erlösers. In anmutiger Haltung lauscht die Samariterin im grünen und violetten Kleide seinen Worten. Das in der Ferne liegende Sichar ist in Sonnenschein getaucht. Die Landschaft imponiert durch weiten Fernblick, durch große einfache Linien. Orientalischer blauer Himmel



WILLI STUCKE — JESUS AUF DEM ÖLBERGE

Text S. 43. — Phot. Stuiber, Bonn

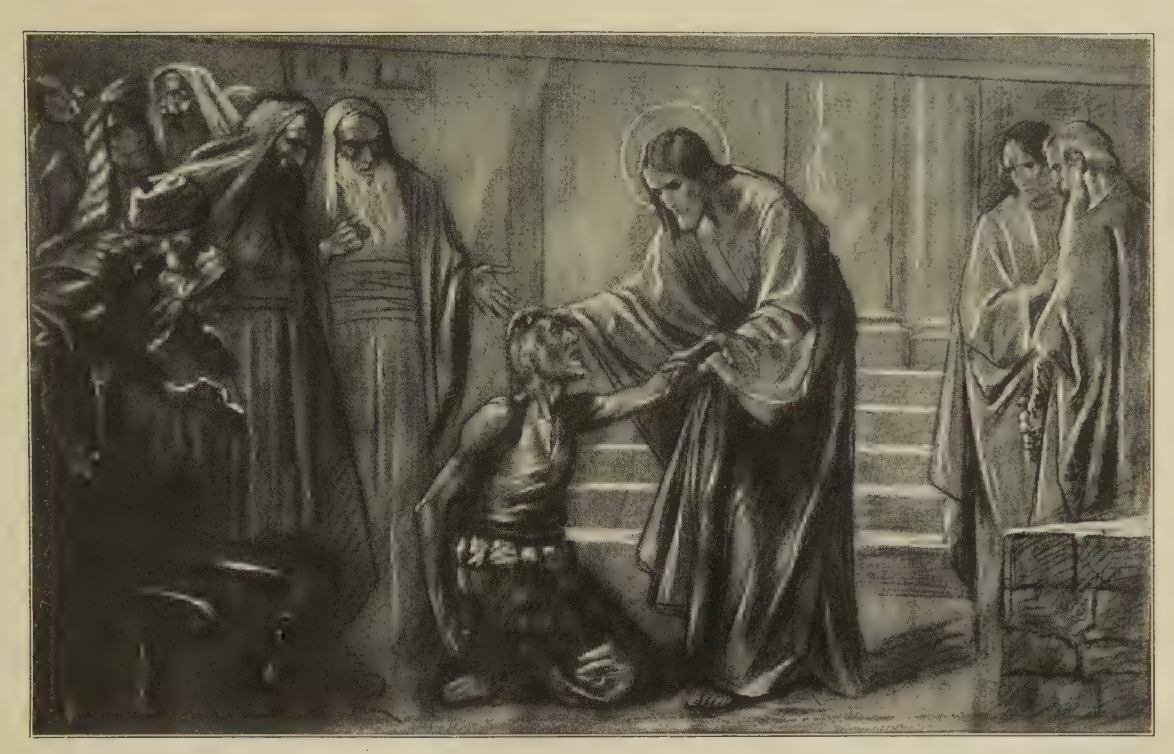


WILLI STUCKE ERWECKUNG DER TOCHTER DES JAIRUS

Karton. Text unten links. — Phot. Stuiber, Bonn

wölbt sich über dem stimmungsvollen Bilde. In der nun folgenden Bergpredigt haften die Blicke des Beschauers an dem in erhabener Würde erhöht sitzenden Erlöser und schweifen hinüber auf die in abwechslungsreicher Gewandung gekleidete lauschende Volksmenge, unter der Männer mit prachtvollen Charakterköpfen hervortreten. Blaue Berge, in Abendlicht gehüllt, erweitern die Ferne und schließen den Hintergrund ab. Es folgt die Auferweckung des Jünglings zu Naim. Bei dem folgenden Bild werden wir in die Vorhalle des Hauses des Pharisäers Simon versetzt, durch deren Säulen man in eine freie Landschaft blickt. Christus sitzt mit Simon und einem andern Pharisäer am Tische. Vor ihm kniet Magdalena. Sein Blick ist auf die Büßerin gerichtet. Die beiden Juden betrachten ihn mit größter Spannung und mit Mißtrauen. Der Künstler hat es verstanden, durch feines Mienenspiel und die Bewegung der Hände die rege Teilnahme an dem Gespräch zu zeigen. Zeichnerisch ist das Bild hervorragend schön. Die Farbenwirkung ist eine überaus günstige. Grün und violett gestreifte Gewänder der Pharisäer kontrastieren mit dem hellen Gewande des Heilandes, dem rötlichen Haar und dem mattgrünen Kleide der Büßerin. Die linke Wand beginnt mit der Erweckung der Tochter des Jairus (Abb. oben). Alles Licht geht vom Bezwinger des Todes aus und verbreitet sich über das vom Tode zum Leben erweckte Mädchen. Alle andern Personen stehen im Schatten. Bei der Speisung der 5000 Menschen gleitet der Blick über die Volksscharen zum See Genesareth hin. Es folgen Christus bei Maria und Martha und die Heilung des Blindgeborenen (Abb. S. 43). Vielleicht das beste im Kompositionsaufbau und dadurch das wirkungsvollste der Langhausbilder. Die Hauptgruppe Christus und der Blinde nehmen die Mitte des Bildes ein und stehen getrennt von den übrigen Figuren (Abb. S. 43). Dadurch wird der Blick des Beschauers auf sie gezogen. Der Vorgang spielt sich vor der Tempeltreppe ab. Christus ist eben dieselbe hinabgestiegen und vollzieht die Heilung. Rechts bilden Apostel und links die erstaunten Pharisäer einen wirkungsvollen Abschluß. Die liebliche Begebenheit Christus der Kinderfreund spielt sich in anmutiger Frühlingslandschaft ab. Die untergehende Sonne hat die Wolken in goldiges Licht getaucht. Das letzte Bild dieses Zyklus ist die Erweckung des Lazarus. Durch die Öffnung der Grabeskammer fällt ein Strahl des Tageslichtes und wird auf den Rücken- und Kopftüchern der Eintretenden aufgefangen. Der Künstler hat den Augenblick festgehalten, als der Herr sprach: »Lazarus, komm heraus«. Christus, eine hoheitsgebietende majestätische Gestalt, die Macht hat über Leben und Tod, steht mit ausgestreckten Armen da und der Tote erhebt sich auf sein Allmachtswort aus dem Grabe. Dem Erlöser zur Seite knien Maria und Martha. Hinter dieser prächtigen Gruppe sehen wir die Juden, die mit Maria gekommen waren. In ihren Zügen und Gebärden ist Staunen und Verwunderung ausgedrückt. Ein wunderbar fein abgestimmtes Bild von großer Geschlossenheit und malerischer Stimmung.

Die Flächen zwischen den Arkadenbogen und dem Bilderfries sind mit Heiligen und symbolischen Figuren ausgefüllt, welche die acht Seligkeiten und die vier Kardinaltugenden personifizieren. Dargestellt sind: St. Franziskus, St. Stephanus, St. Bruno, St. Thomas v. Aquin, St. Elisabeth, St. Agnes, St. Cäcilia und St. Katharina. Diese sehr monumental gehaltenen Figuren (Kniestücke) sind außerordentlich fein charakterisiert und auf dunkelblauem Grunde gemalt. Auch hier



WILLI STUCKE HEILUNG DES BLINDGEBORENEN

Text S. 42 r. — Phot. Stuiber, Bonn

muß man das feine Gefühl für Raumeinteilung bewundern.

Unter der Orgelbühne, über und rechts und links vom Haupteingang malte Stucke ein Kriegsgedächtnisbild größeren Umfanges. Hier ist, wie es immer sein sollte, ein unauffälliger Platz gewählt. Der Blick des Beschauers fällt erst beim Verlassen des Gotteshauses, da es die Rückwand des Langschiffes einnimmt, auf das Bild; die Andacht wird in keiner Weise gestört. Drei Bogen gliedern die Wand. Im mittleren über dem Haupteingang erblickt man auf schimmerndem Goldgrund eine Pietà. In erhabener Majestät sitzt die Mater dolorosa in überirdische Sphäre entrückt mit dem großartig gemalten Leichnam Christi auf den Knien. Die Gruppe wirkt feierlich, ernst und ist umwebt von weihevoller Andachtsstimmung. Links von der Pietà sieht man ein Heldengrab. Krieger umgeben kniend und stehend dasselbe. Einer derselben wird von einem Engel mit einem Kranz geschmückt und auf den im Schoße Mariens ruhenden Heiland hingewiesen. Gottvertrauend blicken die übrigen Krieger zur Schmerzensmutter auf. In der Ferne leuchten die alles verheerenden Flammen der Schlachtfelder am realistisch gehaltenen Landschaftshintergrunde auf. Die rechte Seite zeigt uns das Schicksal des Volkes während des Krieges. Ein Schwerverwundeter liegt von einer Vinzentinenerin gepflegt auf seinem Schmerzenslager. Die weinende Gattin, eine Witwe mit zwei Waisen und ein Elternpaar, welches den sterbenden Sohn beweint, umgeben ihn. Auch hier weist ein Engel die Gruppe zur Trösterin der Betrübten hin. Um den tiefen Ernst, der über dem Ganzen ruht, zu verstärken, hat der Künstler auf den beiden Seitenbildern für den Hintergrund das tiefrote Caput mortuum gewählt.

In der Apsis der Taufkapelle sieht man ein mächtiges Bild der Taufe Christi. Das Tympanon über dem Haupteingang zeigt das Bild des Erlösers; segnend, das Buch des Lebens in der Linken mit der Inschrift: Ego sum lux mundi.

Außer diesem stolzen Werk mehrjährigen künstlerischen Schaffens, das uns mit dem großen Können des Künstlers vertraut macht und das den Ruf Stuckes als eines hervorragenden Vertreters kirchlicher Malerei kennzeichnet, malte er 1919 im Chor der St. Elisabethkirche in Eschwege einen thronenden, von Engeln umgebenen Christus und zwei Wandbilder: Verkündigung und Kinderfreund. Dann einen Kreuzweg für St. Gangolf in Trier und ein Staffeleibild großen Formats, die Kreuzigung, welches sich im Privatbesitz befindet. Überaus stimmungsvoll hat der Künstler das Bild, dessen vordere Figuren halbe Lebensgröße überschreiten, in das Dämmerlicht des Salons eines vornehmen Hauses hineingepaßt. Auf der dreiseitigen Chorwand der frühgotischen Kapelle der Vinzentinerinnen des St. Elisabethkrankenhauses in Kassel entstand ein Triptychon mit überlebensgroßen Figuren; in der Mitte wunderbar beleuchtet Christus, zu beiden Seiten die klugen und törichten Jungfrauen.

Zwei Entwürfe, die noch der Ausführung harren, Christus am Ölberg (Abb. S. 41) und Geißelung sind für die Dominikanerkirche in Düsseldorf bestimmt. Raumeinteilung, korrekte Zeichnung und seelisches Empfinden sprechen aus ihnen und lassen bei der feinen Bewegung der Figuren ahnen, welche Wirkung die ausgeführten Bilder hervorbringen werden.

Tief innerlich erfaßt ist Jesus am Ölberg. Der große Seelenschmerz ist ohne äußere Geste ausgedrückt; die Scheu der menschlichen Natur vor dem bitteren Leidenskelch ist gedämpft durch die Ergebung des Willens.



WILLI STUCKE MARIÄ VERMÄHLUNG
Text S. 40. — Phot. Stuiber, Bonn

Auch die Entwürfe zu sechs Fenstern für S. Familia in Kassel, zu den Freuden und Schmerzen Mariä gehörig, stammen von Stuckes Hand. Der Künstler mußte beim Entwerfen nicht nur die Technik der Glasmalerei beherrschen, sondern er hatte auch insofern mit Schwierigkeiten zu kämpfen, weil schon 8 Fenster nach Entwürfen von Professor Knackfuß vorhanden waren. Stucke mußte sich denselben sowohl in Zeichnung als Farbe anpassen. Beides ist ihm gut gelungen.

In allen Darstellungen beweist der Künstler, daß er formell und koloristisch hervorragend begabt ist. Mit tadelloser Zeichnung, Stucke ist ein Feuersteinschüler, geht großes malerisches Empfinden, seltenes Kompositionstalent und bestimmte Charakterisierung Hand in Hand. Stuckes Bilder zeigen eine tiefe, religiöse Auffassung und, das ist nicht der letzte Vorzug, eine innerliche Ergriffenheit. Deshalb geht von ihnen eine starke Wirkung aus, der sich das gläubige Gemüt nicht entziehen kann. Aus seinen Bildern tönt uns ein vielstimmiges, religiöses, tiefempfundenes Loblied entgegen. Solche Kunst wirkt immer echt und wahr.

Der Künstler hat das 42. Lebensjahr eben überschritten und wird aller Voraussicht nach noch manches Werk, welches der christlichen Kunst zur Ehre gereicht, schaffen können. Augenblicklich arbeitet er an einem Kreuzweg und an Deckengemälden für die neue Barockkirche in Horchheim bei Koblenz.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. XV. Jahrgang. Redaktion: S. Staudhamer, Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. in München (Karlstraße 6). Reich illustriert. Format und Ausstattung wie »Die christliche Kunst«. Der vollständige Jahrgang in sechs Doppelheften M. 150.—.

Die erste Doppelnummer des neuen (XV.) Jahrganges erschien im Oktober. Sie beginnt mit einem illustrierten Beitrag zur Geschichte des Gebetbuches aus der Feder von G. Domel (Köln a. Rh.). Daran reiht sich ein Aufsatz über eine Fronleichnamsfahne (mit Abb.), von Dr. Th. Scherg, sowie mehrere kleinere Aufsätze und Mitteilungen.

Aus dem Inhalt des XIV. Jahrgangs erwähnen wir u. a. die Aufsätze: »W. Deuffenbach, Der Kruzifixus und die bildende Kunst«, — »D. O. Döring, Der christliche Altar« (mehrere Folgen), »P. J. Vollmar, O. S. B., Symbole im Kreuzgang der Erzabtei Beuron.« Dazu viele kleinere Aufsätze und Anregungen.

Lange hat sich »Der Pionier« an dieser Stelle nicht mehr in Erinnerung gebracht. Doch hat er inzwischen nicht aufgehört, in seinem Kreise und auf seine Weise die um vier Jahre ältere Schwester »Die christliche Kunst«, in der Förderung der christlichen Kunst und der Ideale der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu unterstützen. Nicht Rivale, sondern nur Helfer will er sein. Auch ergänzend will er der »Christlichen Kunst« zur Seite stehen, namentlich im kirchlichen Kunsthandwerk, in der Paramentik, Goldschmiedekunst und Kleinkunst. Wir würden es um der Sache willen, die wir vertreten, sehr begrüßen, wenn viele Abonnenten der »Christlichen Kunst« daneben auch den »Pionier« halten wollten.

S. Staudhamer

30. JAHRESMAPPE

Die Gabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für das heurige Gesellschaftsjahr, welche an die Mitglieder verteilt wird, ist trotz der schweren Zeit prächtig ausgefallen. Sie ist bereits in den Händen vieler Mitglieder.

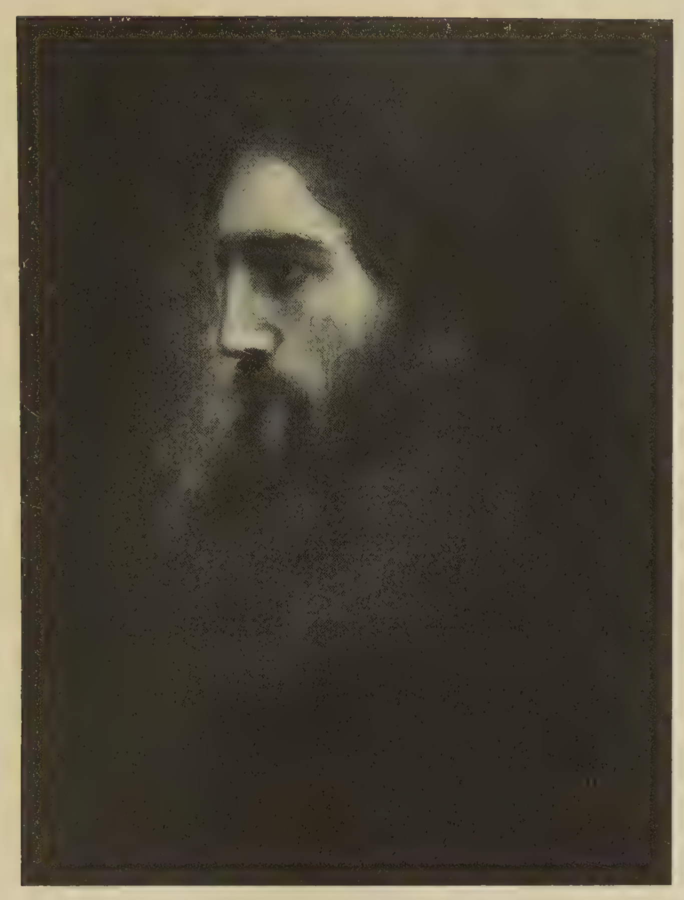
Zur Vermeidung von Kosten, welche Reklamationen beiderseits verursachen, erinnern wir daran, daß aus triftigen Gründen die Mappe erst nach Einsendung des Jahresbeitrages (für 1922 M. 70.—) zugestellt werden kann. Jenen Münchener Mitgliedern, welche die Mappe selbst abholen (Karlstr. 6) oder abholen lassen, danken wir im voraus.

Die Mappe 1922 enthält sechs Foliotafeln in Farbenkunstdruck und Mezzotinto nelbst 24 Abbildungen im Text und einem Umschlagbild.



Sonderbeilage zu „Die christliche Kunst"
1919

BALTHASAR SCHMITT
GRABDENKMAL FÜR ERZBISCHOF SCHREIBER IM DOM ZU BAMBERG.



LEO SAMBERGER — CHRISTUS

Text S. 60

CHRISTUS

(Zu obigem Bilde)

Der Kunst der Griechen war's nicht zum Gewinne,
Als ihrer Götter Hoheit ward entweiht
Und statt olympischer Erhabenheit
Die Zügel nahm der kecke Kult der Sinne.

Da nahte sich, erfleht vom Anbeginne,
Der Welten wahrer König hilfsbereit.
Sein Herrscherhaupt durchbricht die Düsterkeit,
Auf daß die trübe Geistesnacht zerrinne.

Der Gottheit Würde glänzt im Angesicht,
Sein Auge mißt wie Blitz des Raumes Weiten,
Die Lippe Weisheit und Erbarmen spricht,
Die Stirne faßt die Dinge aller Zeiten.
Den Pfad der Kunst erleuchtete sein Licht,
Um sie zum hehrsten Ziele zu geleiten.

S. Staudhamer



JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST. SAAL II

30 JAHRE DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

(Zum 4. Januar 1923)

Am 4. Januar 1923 kehrt der Gründungstag der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zum 30. Male wieder. Die Gesellschaft kann auf eine Fülle selbstloser und segenbringender Tätigkeit zurückschauen.

Dreißigmal erschien die stolze Vereinsgabe, die Jahresmappe, in einer ansehnlichen Auflage, prächtig ausgestattet, mit insgesamt 1025 Abbildungen nach ausgewählten Werken der ersten christlichen Künstler der Gegenwart. Es sind 259 Künstler in den Mappen vertreten, und zwar 56 Architekten, 100 Bildhauer und 103 Maler.

In 21 Verlosungen wurden an die Mitglieder 20742 Gewinne, darunter mehrere hundert Originalwerke verteilt.

Mit bestem künstlerischem Erfolge führte die Gesellschaft 41 Wettbewerbe durch, vermöge deren der Künstlerschaft neben der verdienten Beachtung und Ehrung aus Preisen namhafte Beträge zuflossen, so im Jahre 1922 M 53000. Sie veranstaltete eine Reihe von Ausstellungen, so erst jüngst eine große und sehr beachtete Jubiläumsausstellung.

Zahlreiche Ratschläge erteilte die Jury kostenlos, wodurch manches Gute gefördert, mancher Mißgriff verhindert, und viele Aufklärung verbreitet wurde.

Durch ihre Taten hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ihre Existenzberechtigung, um nicht zu sagen ihre Unentbehrlichkeit, bewiesen und die Richtigkeit ihres Standpunktes in künstlerischer und religiöser Beziehung dargetan.

Heute, wo die Welt im Sumpfe des Materialismus zu versinken droht, wo der Endkampf zwischen der christlichen und einer entgotteten Kultur bevorsteht, obliegt den Katholiken mehr als je die Aufgabe, die christliche Kunst in ihr Waffenarsenal aufzunehmen als einen bedeutsamen Faktor zur Rettung der christlichen Denkweise und Sitte bei Gebildeten und Ungebildeten. Dieser Aufgabe werden sie am leichtesten gerecht durch den Zusammenschluß in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6).

Die Gesellschaft gedenkt nicht vor den wirtschaftlichen Schwierigkeiten, welche sie bedrohen, die Segel zu streichen, denn sie baut auf die Einsicht der Katholiken, die nicht zulassen kann, daß ein so zeitgemäßes, rein ideales Unternehmen am Mangel der materiellen Betriebsmittel Schiffbruch leide. Sie läßt sich auch nicht in den Strudel ziehen von der tiefgehenden Verwirrung, welche zunächst und zumeist im profanen Kunstleben manchen Geistern das besonnene Urteil raubt. Sie will unentwegt zur Ehre Gottes und zur Erbauung wie geistigen Erhebung des Volkes pflegen und bekannt machen, was die besten und künstlerisch reifsten Geister an Werken christlicher Kunst, gleich-



JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST. SAAL V

viel welcher »Richtung«, hervorbringen. Sie sucht Mißstände durch Aufklärung zu beseitigen, die Einigkeit zu pflegen, den Künstlern ihren steinigen Weg zu ebnen. Wer damit einverstanden ist, möge mittun, zumal da ihn die kostbaren Darbietungen der Gesellschaft für den äußerst geringen Beitrag reichlich entschädigen.

Die Mitglieder können an dem ferneren Gedeihen der Gesellschaft nachdrücklich mitwirken. Das kann zunächst durch Werbung geschehen. Je stärker die Beteiligung und damit die finanzielle Sicherung der Gesellschaft ist, desto billiger kann gearbeitet werden, desto vornehmer kann die Jahresmappe gestaltet werden. Jene Mitglieder, welche Verbindungen mit dem Ausland haben, bitten wir, bei ihren dortigen Freunden nachdrücklich für die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst und ihre literarische Vertretung zu werben, denn bei der jetzigen Teuerung kann die finanzielle Notlage nur mit einer kräftigen Beteiligung des Auslandes gemeistert werden. S. Staudhamer

JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

(16. Juni bis 30. September 1922)

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Originalkunst zu pflegen, das hierzu erforderliche Zusammenwirken der christlichen Künstler und Kunstfreunde anzubahnen, harmonisch zu gestalten und der christlichen Kunst nutzbar auszubauen. Sie entwickelt diese Tätigkeit andauernd und ununterbrochen durch die »Jahresmappe«, welche die jährliche Gesellschaftsgabe an die Mitglieder bildet, dann durch die Zeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier«, sowie durch kostenlose Beratung. Auch das Ausstellungswesen soll allmählich zu einer regelmäßigen, ja ununterbrochenen Einrichtung werden und tatsächlich besteht seit 1900 zu München (Karlstr. 6) eine ständige



HEINRICH WADERE VESPERBILD
Für ein Kriegerdenkmal. — Text S. 50

Gelegenheit zum Ausstellen, wenn sie auch begreiflicherweise einstweilen nur Notbehelf geblieben ist.

Mehrfach und mit schönem ideellem Erfolge sind größere Ausstellungen durchgeführt worden. Das Bedürfnis nach einem umfassenderen Ausstellungsunternehmen drängte sich besonders stark im Jahre 1922 auf. Dank dem wohlwollenden Entgegenkommen der Verwaltung des ehemaligen bayerischen Krongutes und der Oberbehörde gelang es, die schwierigste und entscheidende Vorfrage zu lösen: die Platzfrage: es wurde nämlich der Gesellschaft eine Reihe Säle im Obergeschoß der Residenz in München zur Verfügung gestellt. Die prächtigen Räume wurden durch Architekt Richard Steidle in hingebendster Weise mit ebenso praktischen wie geschmackvollen Einbauten versehen, so daß der Reichtum der Säle die Ausstellungsobjekte nicht etwa störte, sondern wie eine kostbare und zurückhaltende Umrahmung einfaßte (Abb. S. 46 u. 47). Mit Hilfe des »Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst« wurde das sehr kostspielige Unternehmen finanziert, über welches S. Eminenz Kardinal Faulhaber das Protektorat zu übernehmen die Gnade hatten. Unter warmer Teilnahme hoher Gäste wurde die Ausstellung am 16. Juni durch den hohen Protektor nach einer huldvollen Ansprache eröffnet[1]).

Die Ausstellung war als eine Kundgebung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur Erinnerung an ihr dreißigjähriges Wirken gedacht. Dadurch bestimmte sich ihr Charakter als Rückschau auf drei Jahrzehnte.

Die christliche Kunst ist den Wandlungen der Zeiten ebenso ausgesetzt wie die Profankunst. Aber sie ist nicht Sache wechselnder Künstlerlaunen oder aufdringlicher Modeströmungen. Der geistige Inhalt ist der christlichen Kunst im wesentlichen gegeben durch die Heilstatsachen, durch die Lehre der Kirche und das auf letzterer ruhende religiöse Bewußtsein der Gläubigen. Dieser Inhalt ist vom Künstler objektiv richtig zu veranschaulichen, kann jedoch subjektive Ausschmückungen erfahren, soweit sich diese aus frommer Betrachtung, aus Tradition und Legende ergeben. Je nach den besonderen, in den Zeitverhältnissen begründeten Bedürfnissen der Kirche und der Gläubigen kann der Künstler an dem objektiven Lehrinhalt die eine oder andere Seite in den Vordergrund rücken. Stets aber muß er das Heilige würdig und so schildern, daß es in normalen Gemütern ein frommes Echo weckt.

Die Kunst umfaßt ein weites Gebiet und ist schwer zu meistern, so daß der Künstler, der es ernst nimmt, sich immer als Schüler betrachtet, sowohl hinsichtlich der Bezwingung der Darstellungsmittel, als auch hinsichtlich der Durchdringung des Geistigen im Kunstwerke. Innerhalb der verschiedenen Teilgebiete der Kunst das schwierigste und höchste ist die christliche Kunst. Der christliche Künstler kann nicht Spezialist sein, sondern muß alle Einzelgebiete beherrschen, vor allen das schwerste: die Darstellung des

[1]) Bericht über die Eröffnung siehe im vorigen Jahrgang, S. 66 des Beiblattes.

Menschen zur Vermittlung höchster geistiger Werte. Als Lernender steht der angehende christliche Künstler unweigerlich auf dem Boden der allgemeinen Kunstbewegung seiner Zeit, der sich noch keiner ganz entzogen hat. Dazu kommen heute infolge der Zersplitterung unserer Kultur, welche an sich eine gleichartige Weiterentwicklung erschwert, die Einflüsse, die das Studium vergangener Kunstperioden und mächtiger Künstlerpersönlichkeiten früherer Tage auf einzelne Kunstbeflissene und ganze Gruppen nach Neuem Suchender ausübt. Infolge der glänzenden Vergangenheit der christlichen Kunst machen sich retrospektive Neigungen besonders auf ihrem Gebiete geltend, ja sie werden durch die Notwendigkeit der Anpassung an die Vergangenheit bei vielen Aufgaben zu einer Selbstverständlichkeit. Um sich zu einem gerechten Urteil über christliche Kunst und Künstler zu befähigen, muß der Betrachter sich alle diese Momente vergegenwärtigen.



HEINRICH WADERE — JOHANNES DER TÄUFER

Bronzefigur für eine Grabkapelle im Münchner Waldfriedhof. — Text S. 50

Nicht gerecht und darum auch nicht wahr kann über eine christliche Kunstausstellung urteilen, wer die ausgestellten Werke nur nach den neuesten artistischen Methoden bemißt, wer das langsame Wachsen der gesunden Kunstwandlungen nicht begreift und nach Absonderlichkeiten fahndet, wer grundsätzlich das Gute von gestern schmäht und das Schlechte von heute um der Neuheit willen als einzig berechtigt preist. Nicht gerecht und nicht als Wortführer in Sachen christlicher Kunst geeignet ist, wer dem seelischen Inhalt der Darstellung, wenn nicht bewußt ablehnend, so doch fremd gegenübersteht oder der nicht



LISSY ECKART FLUCHT, MARIA MIT KIND UND ENGELN
Zwei Medaillen. — Text S. 55

bare Verehrer und die Zukunft ist eine Richterin, die ihnen Recht schafft. Über die Jubiläumsausstellung hörten wir aus dem Munde berufenster Männer begeistertes Lob.

Auffallend günstig war die Bildhauerei vertreten. So bot Saal II (Abb. S. 46) eine ganze Reihe herrlicher Meisterwerke. Hier sah man das vornehme Grabmal des Erzbischofes von Schreiber, das Balthasar Schmitt in der jüngsten Zeit für den Bamberger Dom schuf (Abb. siehe Sonderbeilage). Dieser Meister war im gleichen Raume durch die feierliche Gruppe der Schmerzhaften Mutter und des hl. Johannes mit dem Leichnam Christi für das Grabmal Wehner vertreten (Abb. S. 55), außerdem mit dem feinen und technisch glänzend durchgeführten Marmorrelief »Cäcilia«[1]). Dann zeigte er noch das Modell zu dem abgeklärten Grabdenkmal für Kardinal Hergenröther, eine frühere Schöpfung[2]), ferner die Predella »Bethlehem« für den Marienaltar der Ottokirche zu Bamberg[3]) und die anmutige Marmorbüste »Agnes« aus seiner Frühzeit. Der Künstler trug auch mehrere reizvolle Kleinplastiken bei. Von Heinrich Wadere war dessen erstes größeres Meisterwerk »Rosa mystica« zu sehen, ein Werk von entzückender Beseelung und melodiösestem Linienfluß, ein Lobgesang auf die jungfräuliche Braut des Hl. Geistes, wie er zarter nicht zu erdenken ist[4]). Nicht ferne stand desselben Künstlers Bußprediger Johannes und eine feierlich strenge Vesperbildgruppe (Abb. S. 48 u. 49). Auch Georg Busch war mit einigen charakteristischen Werken aus seiner ganzen bisherigen Künstlerlaufbahn vertreten. Da war sein anmutiges

begreift, daß ein christliches Kunstwerk nicht einzig nach dem Maßstab gemessen werden darf, den man allenfalls an ein Kartoffelstilleben anlegt. Übel beraten wäre eine katholische Presse, die nach dem Ruhme geizte, in Sachen der christlichen Kunst im Absprechen die akatholische Presse zu übertrumpfen. Mögen die christlichen Künstler Verkennungen auch als bittere Enttäuschung empfinden, so sollen sie sich dennoch durch dergleichen nicht abwendig machen lassen, denn sie haben gleichwohl zahlreiche dank-



LISSY ECKART ADAM UND EVA
Paradieses Unschuld, Sünde und Reue, Plaketten. — Text S. 55

[1]) Abb. VIII. Jahrg., S. 34.
[2]) Abb. VIII. Jahrg., S. 43.
[3]) Abb. XIII. Jahrg., S. 43.
[4]) Abb. XIV. Jahrg., nach S. 92 und hier S. 47.



LISSY ECKART — AUS DER MENSCHWERDUNG UND KINDHEIT JESU

Vier Medaillen. — Text S. 55

Frühwerk »Das betende Mädchen« (Holz, 1891) und sein ergreifender »Verlorener Sohn« vom Jahre 1900 (Bronze), seine trutzige Georgsstatuette in Bronze von 1902, seine energisch bewegte wuchtige Georgsgruppe von 1908 (Holz), aus dem Jahre 1912 seine



LISSY ECKART — AUS DER KINDHEIT JESU

Sechs Plaketten in Bronze. — Text S. 55



HANS FREY MADONNA

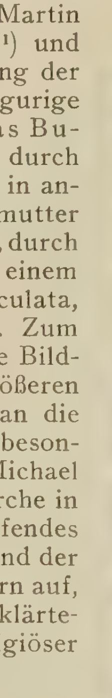
Majolika. — Text S. 54

Durchgeistigung sandte Valentin Kraus. Wir nennen die ergreifende Plastik »Unsere Erlösung«[1]), das Majolika-Relief der »Beweinung Christi« für eine Seitenkapelle der Ottokirche in Bamberg, seine thronende Madonna, seinen männlichen und grundgütigen hl. Jakobus. Karl Kuolt steuerte einen edel modellierten »Hl. Sebastian« bei[2]), Hermann Neppel eine Kriegsgedächtnistafel, Franz Hoser eine Kriegsgedächtnistafel mit der Darstellung der Gottesmutter und eine erhabene Pietà, eine andachterweckende Gruppe, die für eine Kriegsgedächtniskapelle bestimmt ist, auch eine Statuette des Christkindes. Die große »Kreuzabnahme« in Holz von Angelo Negretti zeichnet sich durch hohen Adel der Auffassung und schöne Komposition aus[3]). Walter S. Resch bot zwei Kriegerdenkmäler, zu denen die Auftraggeber zu beglückwünschen sind[4]), auch eine vorzügliche Majolikagruppe »Kampf des hl. Georg

[1]) Abb. XIV. Jahrg., S. 194.
[2]) Abb. XII. Jahrg., S. 180.
[3]) Abb. XI. Jahrg. nach S. 184.
[4]) Abb. XVI. Jahrg., S. 124 u. 125.

originelle »Grabtragung Christi«, eine kunstreich komponierte Gruppe aus zehn Personen in Bronze; endlich das monumentale Grabdenkmal für Bischof Konrad Martin für den Dom in Paderborn[1]) und eine unmittelbar vor Eröffnung der Ausstellung vollendete vielfigurige Krippe (Abb. S. 53). Thomas Buscher erfreute die Besucher durch eine Gruppe in Holz, welche in anmutvoller Weise die Gottesmutter mit Kind und Engeln darstellt, durch eine reizvolle Madonna auf einem Wolkensitze und eine Immaculata, sowie eine tiefernste Pietà[2]). Zum ersten Male trat der tüchtige Bildhauer Karl Baur mit einer größeren Anzahl seiner Schöpfungen an die Öffentlichkeit. Darunter fiel besonders seine Kanzel für die von Michael Kurz (Augsburg) erbaute Kirche in Pfersee und ein mächtig ergreifendes Ölbergrelief für die Außenwand der Stadtpfarrkirche in Kaufbeuern auf, Monumentalwerke von abgeklärtester Formgebung und religiöser

[1]) Abb. VIII. Jahrg., S. 146, 153, 158, 159; — XVIII. Jahrg., S. 73 u. 79.
[2]) Abb. V. Jahrg., S. 334.





HANS FREY DER LANZENSTICH

Majolika. — Text S. 54



GEORG BUSCH WEIHNACHTSKRIPPE

Holz. — Text S. 52



AUGUST SCHÄDLER KREUZABNAHME

Text unten

treten, darunter durch ein Bronzerelief »Sei gegrüßt, Maria!«. Eine künstlerisch bedeutende und andachtvolle Kreuzabnahme in Relief (Abb. S. 54), eine Holzstatuette des hl. Christoph und ein Holzrelief »Pietà« war von August Schädler ausgestellt. Das erste Werk gehört zu einer Kreuzwegfolge für die Pfarrkirche zu Göllheim i. Pf., die in Kunststein mit leichter Tönung ausgeführt ist. Auch Franz Schildhorn zeigte eine anziehende Christophorus-Statuette, außerdem eine tiefempfundene kleine Kreuzigungsgruppe[1]. Johann Sertl bot das einnehmende Frühwerk »Johannes der Täufer als Knabe« und die edelgeschlossene kleine Holzgruppe »Madonna«, sowie das strengernste andächtige Steinrelief der »Grablegung«[2]. Als rauhen Bußprediger schildert den hl. Johannes Otto Zehentbauer in einer großen Holzstatue. Den hl. Sebastian und den hl. Martin, diesen zu Pferd, den ersteren am Marterbaume, verherrlichte Jakob Rudolph. Auch vortreffliche Bildnisbüsten waren zu sehen. Sie stammten von August Weckbecker und stellten dar den Bruder des Künstlers, Papst Benedikt XV., die Kardinäle Frühwirth und Bettinger. Sehr interessant war das Modell Weckbeckers zu dem Grabdenkmal des Kardinals Bettinger im Dom, das dort unter ungünstiger Beleuchtung leidet. Sehr sinnig war des Künstlers Madonna. Hans Hemmesdorfer hat sich nur mit einem einzigen kleineren Werk eingestellt, einer feierlichen Pietà in Relief (Abb. S. 70). Zwei sehr schätzenswerte Reliefdarstellungen waren von Joh. Franz zu sehen: eine Madonna in Bronze und ein hl. Georg für eine Kriegerehrung in Marmor. Julius Drexler arbeitete bei seinem Holzkruzifixus die Folgen und Zeichen körperlicher Qualen heraus, ohne die Würde zu vergessen. Eine erhabene Wirkung übten die zwei großen Holzplastiken Franz Scheibers aus: »Leidender Heiland« und »Mutter mit Kind und Johannes«[3]. Das Terrakottarelief von Heinrich Überbacher löst eine tiefreligiöse Wirkung

mit dem Drachen«. »Christus und die Seele« hat Georg Joh. Lang in selbständiger Auffassung als Relief dargestellt. Eine fromme »Schmerzensmutter« steuerte Johann Huber bei. Wilhelm Göhrings große Statue des sitzend lehrenden Christus (Holz) und sein Kruzifixus für eine Kirchenfassade zeichnen sich durch eine große Auffassung aus. Dagegen schlug der Künstler bei seiner reizenden Krippe einen volkstümlichen Ton an. Unter den schönen Arbeiten Hans Faulhabers erfreut besonders das Relief »Der Jesusknabe und St. Joseph bei der Arbeit«. Charakteristische Proben der kernigen Art Max Heilmaiers (Nürnberg) waren die Reliefdarstellungen »Thomas von Aquin« und »Augustinus«. Von dem feinsinnigen Meister und Kenner alter Kunstwerte Anton Pruska enthielt die Ausstellung leider nur kleinere Arbeiten[1]. Stärker war sein zart empfindender Schüler Kaspar Ruppert ver-

[1]) Abb. XIV. Jahrg., S. 100.
[2]) Abb. IX Jahrg., S. 2 u. 3.
[3]) Abb. X. Jahrg., S. 19.

[1]) Abb. XIV. Jahrg., S. 81.

aus[1]). Sehr warm begrüßten wir die Anwesenheit vieler erlesener Kleinplastiken. Wir nennen mit Genugtuung die Künstler Hans Angermair, Cyrill dell'Antonio (Warmbrunn i. Schles.), Maximilian Dasio, Franz Drexler, Hans Frey (Abb. S. 52), Max Hartung, Georg Kemper, Hans Leitherer, Alois Mayer, Seb. Osterrieder, Karl Rieber, Eugenie von Schacky, Paul Scheurle, Jos. Schönberger, Max Seibold, Ludwig Sonnleitner, Anton Stöckl, Franz Threyne, Georg Wallisch, Martin Wiegand, Christian Winker. Der Kleinplastik möchten wir recht liebevolle Pflege durch die Künstler und lebhafte Beachtung seitens der Kunstfreunde wünschen. Ein wichtiger Teil derselben ist die Medaille und die Plakette, die auf der Ausstellung bestens vertreten war, so durch zarte Arbeiten von Lissy Eckart (Abb. S. 50 u. 51) und durch kräftige Werke von Balthasar Schmitt[2]), Wadere[3]), Waupotitsch (Wien).



BALTHASAR SCHMITT PIETÀ
Text S. 50

Weit schwieriger, als bei profanen Ausstellungen bleibt die Beibringung von Kunstwerken für religiöse Ausstellungen immer. Denn die kirchlichen Kunstwerke sind in der Regel im Auftrag gearbeitet und müssen sofort nach Fertigstellung an ihren Bestimmungsort abgeliefert werden. Infolgedessen scheiden sie für Ausstellungszwecke aus, weil die Erlaubnis zur Wegnahme für längere Zeit nicht gegeben wird und weil, namentlich jetzt, die Transportkosten unerschwinglich wären. Dann kommt das für eine Kirche berechnete monumentale Kunstwerk auf Ausstellungen nie zur vollen und selten zur richtigen Wirkung, die es an Ort und Stelle hat, weil im Ausstellungsraum das geeignete Licht, die rechte Umgebung und die geziemende Stimmung fehlt. Es sei nur auf Monumentalbilder an Wänden und Decken, die mit der Architektur und der Raumform rechnen, hingewiesen, oder auf Altargemälde, deren Komposition den umrahmenden Altarbau berücksichtigen mußte und die mit letzterem eine künstlerische Einheit bilden. Auch diese wesentlichen Umstände müßte eine Ausstellungskritik wissen und in Betracht zu ziehen bemüht sein.

Unter derartigen Schwierigkeiten leiden die Maler noch mehr als die Bildhauer, die wenigstens ihr Originalmodell zur Ausstellung schicken können, während die ausstellenden Maler vielfach auf die Darbietung von Vorstudien und kleinen Farbenskizzen angewiesen sind, mit denen selbst wohlwollende Kunstlaien sich schwer zurecht finden, oder sie können im besten Fall nur einen Karton zeigen, dem ein wesentliches Wirkungselement fehlt, die Farbe. So bleiben christliche Malerei-Ausstellungen zum guten Teil auf kleine Staffeleibilder beschränkt, deren

[1]) Abb. VII. Jahrg., S. 197.
[2]) Abb. I. Jahrg., S. 216.
[3]) Abb. II. Jahrg., S. 92 u. 89.



COSMAS LEYRER CIBORIUM
Text S. 61

Ausführung für den Künstler nicht viel Verlockendes besitzt, da es an Käufern fehlt. Wenn erst einmal die vermöglichen Kreise sich dazu aufraffen, auch an die lebenden christlichen Künstler zu denken, statt sich auf den unsinnigen Einkauf von Altertümern oft recht geringen Kunstwertes zu beschränken, dann wird sich die christliche Künstlerschaft zur Anfertigung von Kleinplastiken und Staffeleibildern religiösen Inhalts für das christliche Haus ermuntert fühlen.

Auf der Jubiläumsausstellung sah man ungeachtet aller Mißgunst der Zeit neben bedeutsamen und lehrreichen Entwürfen auch viele kleine Originalbilder von höchstem Wert. Wir müssen unsere Besprechung leider kürzer fassen, als wir wünschten, und können auf manches nicht eingehen.

Nennen wir zuerst zwei Meisterwerke aus den 80er Jahren: »Rast auf der Flucht nach Ägypten« und »Kommet her zu mir, alle« (Abb. S. 62) von Ernst Zimmermann (1852 bis 1901). Sie vertreten die hohe malerische Kultur, welche damals in München herrschte, aufs anschaulichste. Mit dem Adel der Auffassung paart sich ein maßvoller Realismus, vergeistigt durch die feine Harmonie der Farben und die tonige Stimmung des Bildganzen. Diese malerischen Vorzüge machen auch die Studie »Lesender Mönch« von Joseph Albrechtskirchinger so anziehend. Ein völlig anderer Wille zur formalen Gestaltung des Gedankens herrscht in den neueren Werken von Felix Baumhauer, der im Ringen nach dem angemessensten Ausdruck für seine Gesichte zu immer tieferer Innigkeit des Empfindens und zu immer herberer Formsprache gelangte, wie seine neueste Kreuzigungsgruppe dartut. Möge jeder Tüchtige in seiner Art um das Höchste ringen, dann darf er auf herzliche Teilnahme und Hochachtung auch vonseiten derer Anspruch machen, die ihm nicht in allem folgen wollen. Unendlich edel ist der leidende Heiland am Kreuze aufgefaßt, tiefergreifend wahr und religiös ist die schmerzvolle Teilnahme Mariä und des hl. Johannes. Joseph M. Beckert ist in Verwendung der technischen Mittel zurückhaltend, um desto mehr Gewicht auf den Ausdruck des Seelischen zu legen. Wie weiß er uns das in Liebe zum Leiden Christi erglühende und demütige Wesen des Heiligen von Assisi in schlichtester Malerei nahe zu bringen[1]), welche Andacht und Naturliebe zugleich liegt in seinen Madonnen[2]), bei anspruchlosestem Vortrag! Dagegen entwickelt Xaver Dietrich im Dienste des religiösen Gedankens eine fesselnde Pracht der Farbe und des Helldunkels und einen Reichtum rhythmischer Linien, so daß seine kleinen Bilder Perlen der Malerei sind (Abb. S. 59). Neigt Dietrich dem Dramatischen zu, so liegt die Hauptstärke der Bilder Beckerts im Lyrischen. Dieser Seelenstimmung sind auch die köstlichen Madonnendarstellungen von Hans Huber-Sulzemoos entsprungen

---

[1]) Abb. XVII. Jahrg., vor S. 176.
[2]) Abb. XVI. Jahrg., S. 218 ff.

(Abb. S. 67); an ihr nimmt selbst sein edles Kreuzigungsbild teil, das so recht zur Andacht einlädt. Martin von Feuerstein zeigte bei seinen Gemälden »Hl. Odilia« (Abb. S. 66) und »Tarcisius« seine Beherrschung des Kolorites, wie bei seinen Kartons die Schönheit der Linie Bewunderung erregt[1]). Die Schule Eduards von Gebhardt wird charakteristisch von dem Düsseldorfer Meister Louis Feldmann vertreten, der leider nur eine kleine Madonna beisteuerte (Abb. S. 72). Ein größeres Werk schickte ein anderer Gebhardt-Schüler, Joseph Wahl in Düsseldorf, es ist das schöne Gemälde der Heilung eines Blinden durch Christus[2]). Düsseldorf war an der Ausstellung noch durch den Akademieprofessor Joseph Huber-Feldkirch beteiligt, der außer dem Ölgemälde »St. Augustin« (Abb. S. 64) eine tiefdurchdachte und dekorativ wirksame Komposition für Mosaik »Maria Theotokos« brachte. Von Gebhard Fugel waren 12 Arbeiten, darunter einige prächtige Studien, in einem intimen Raum zusammengefaßt, wo sie in Ruhe genossen werden konnten. Die Bilder zeigten, wie dieser Meister sich angelegen sein läßt, die atmosphärischen Vorgänge und Beleuchtungsprobleme dem biblischen Gedanken dienstbar zu machen. Kaspar Schleibner liebt den Darstellungen große Farbenfreudigkeit zu verleihen und hat insbesondere in der »Flucht nach Ägypten« und in der »Friedenskönigin« (Abb. S. 63) das Lichtproblem köstlich gelöst. Mannigfaltigen Genuß boten die Bilder von Joseph Albrecht[3]), Johann Baumann, Bernhard, Czerny, Daringer, Albert Figel, Gämmerler[1]), Gerhard, Glötzle[2]), Hämmerle, Hausinger, Heimkes, Kau, Kölnsperger, Kolmsperger jun., Kräutle, Kuder, Landgrebe, Lechner, Madlener, Müller-Wischin, Rausch, Theiß, Wagenbrenner, Walch, Wolter: so viele Künstler, so viele eigenartige Lösungen. Warme Anerkennung fanden die Werke der Brüder Matthäus[3]) und Rudolph Schiestl[4]),



COSMAS LEYRER — WEIHWASSERGEFÄSS

Text S. 61

[1]) Abb. I. Jahrg., S. 49 u. 58 und III. Jahrg., S. 278.
[2]) Abb. XV. Jahrg., S. 155.
[3]) Abb. IX. Jahrg., S. 123.

[1]) Abb. XVII. Jahrg., S. 110.
[2]) Abb. XI. Jahrg., vor S. 229.
[3]) Vgl. III. Jahrg., S. 121 ff. und XVI. Jahrg., S. 25 ff.
[4]) Vgl. Heft 1 des lfd. Jahrg.



COSMAS LEYRER — PASSIONSMONSTRANZ

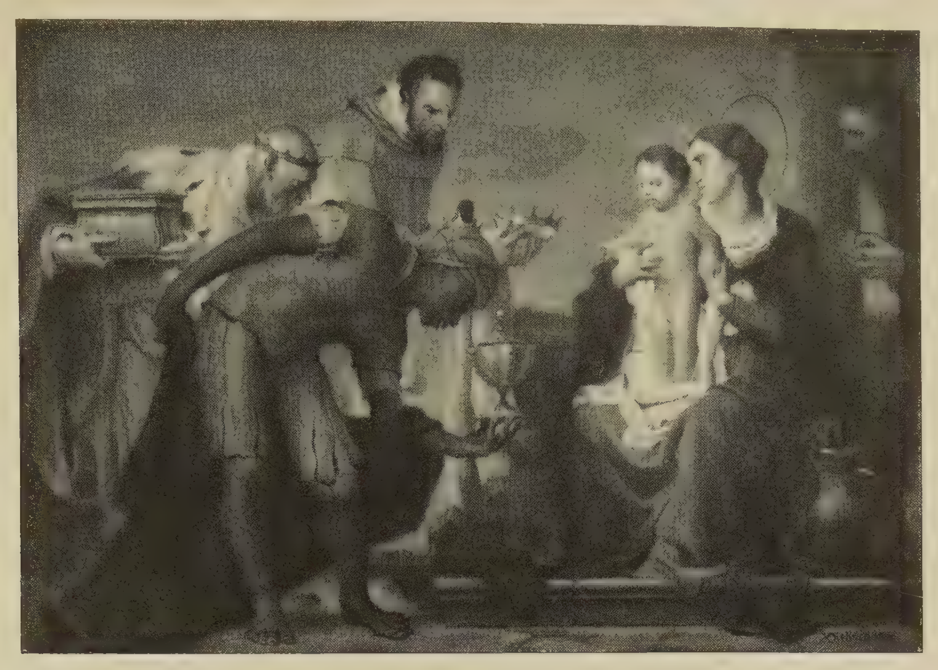
Text S. 61

zweier Lieblinge der Freunde einer poetisch erzählenden, volkstümlichen und das Kleine wie das Große in der Natur traut umfangenden Kunst. Seelenverwandt mit diesen beiden Künstlern, die ja auch aus Tirol stammen, ist der gemütreiche Haller Franz Fuchs, der sich zu den frommen mittelitalienischen Malern des 15. Jahrhunderts hingezogen fühlt, ohne sich an sie anzulehnen. Auch Philipp Schumacher ist ein Tiroler; er stellte den originellen Karton zu einem größeren Kriegserinnerungsbilde in einer Kirche zu Hörde (Westf.) aus (Abb. S. 65). Weitbekannt ist der Künstler durch seine Buchillustrationen, von denen mehrere zu sehen waren. Max Rimböcks ansprechende poetische Landschaften haben einen Zug ins Romantische. Außer Schumacher vertraten die Graphik mit sehr erfreulichen Arbeiten Oskar Beringer[1]), Albert Figel (Abb. S. 59), A. Glaser, Augustin Kolb (Offenburg), Heinr. Salomoun, Friedrich Wirnhier, auch Otto Graßl. Letzterer, zur jungen Generation gehörig, stellte sich noch mit seinem Schutzengelbilde[2]) ein, bei dem ein zarter Rhythmus alle Gestalten belebt und in eine vergeistigte Sphäre erhebt. Ähnliche Wege wandelt Guntram Lautenbacher (Regensburg) bei seinen Graphiken und Ölbildern.

Nicht jedem Maler ist es in gleichem Maße gegeben, sich in eine vorhandene Architektur so hineinzufühlen und sich ihr anzupassen, daß seine Wandgemälde den Raum nicht nur schmücken, sondern ergänzend vollenden, eine Aufgabe, die namentlich bei Barock und Rokokoräumen von der Malerei zu übernehmen ist. Einen dieser seltenen besitzen wir in Waldemar Kolmsperger sen., der Barock-

[1]) Abb. XVIII. Jahrg., S. 153, auch XVII. Jahrg., S. 106.

[2]) Abb. XVIII. Jahrg., S. 19.



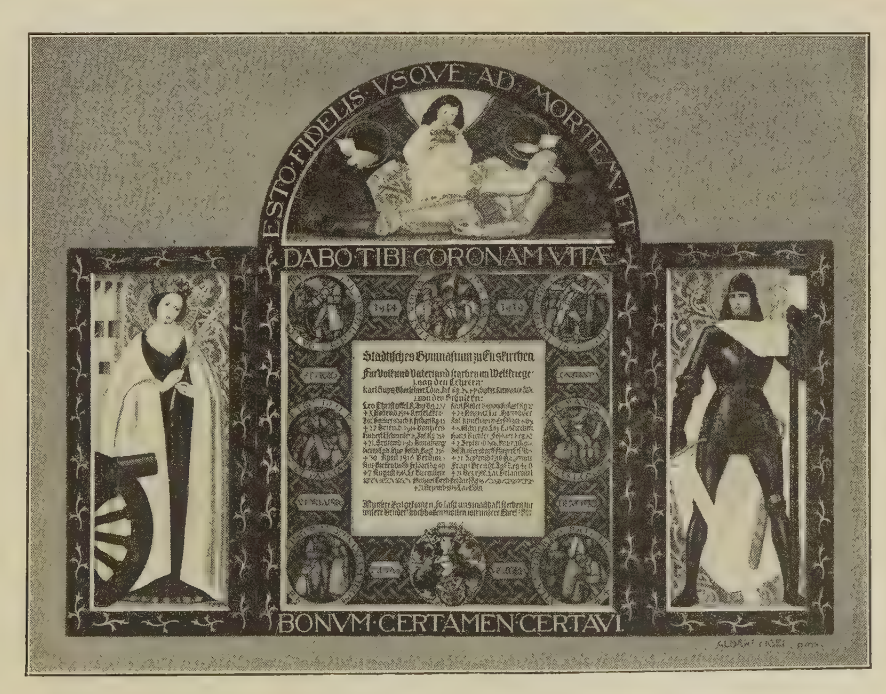
XAVER DIETRICH — DIE HL. DREI KÖNIGE

Text S. 56

kirchen mit umfassenden Gemälden voll Schwung und Kraft in einer den besten Kirchenmalern des 18. Jahrhunderts kongenialen Weise ausgestattet hat[1]).

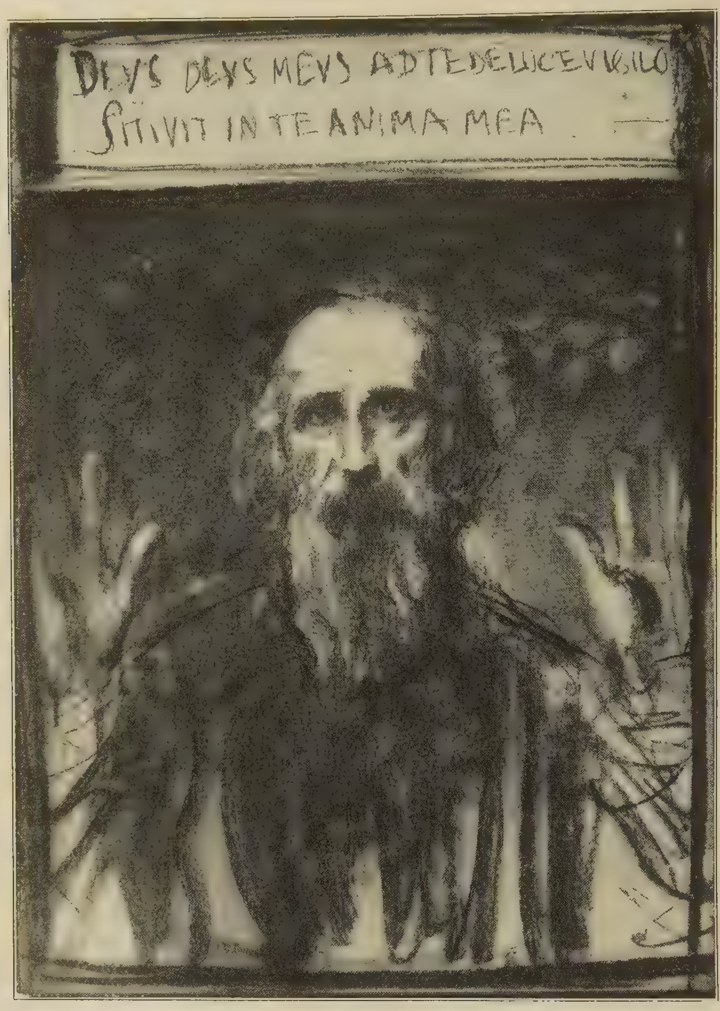
[1]) Abb. I. Jahrg., S. 89—92.

Wie der genannte Meister des großen dekorativen Wand- und Deckenbildes als eine Persönlichkeit für sich zu nehmen ist, an der man nicht lange deuteln soll, so haben wir nach einer anderen Richtung in Leo Samberger eine ebensolche auf sich beruhende



ALBERT FIGEL — KRIEGSERINNERUNGSTAFEL

Text S. 58

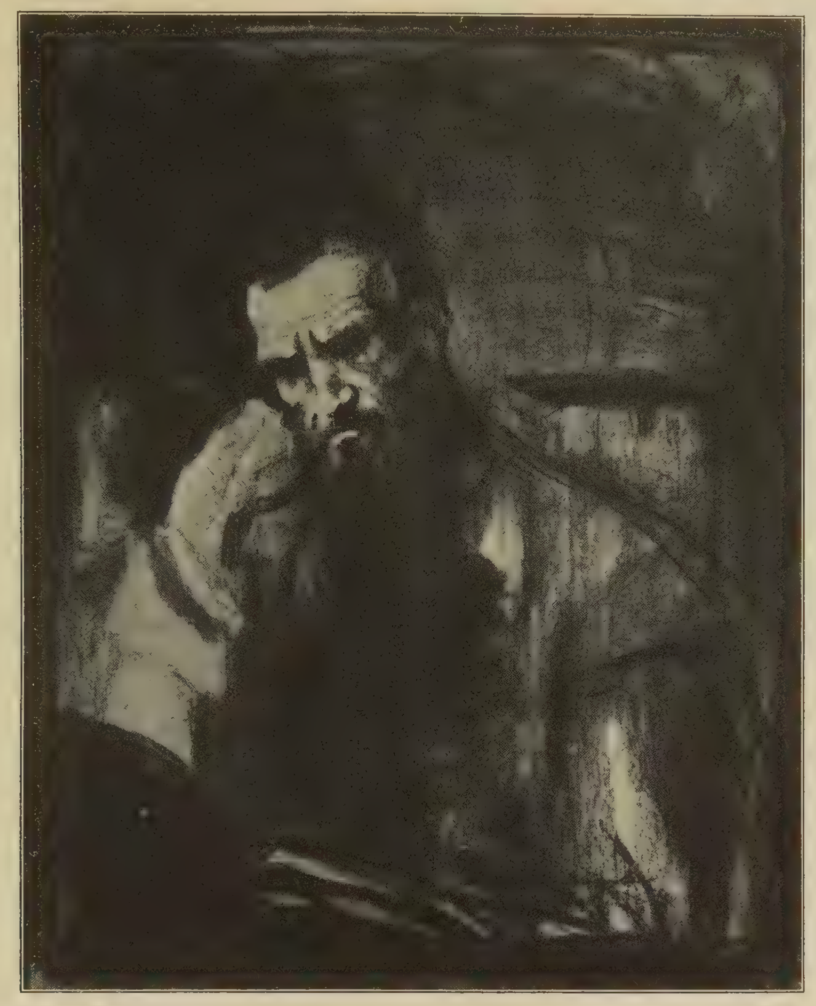


LEO SAMBERGER DAVID

Text unten

Künstlernatur zu begrüßen, die sich nicht in bereitgehaltene Schablonen einzwängen läßt. Seine Auffassung Christi zeigt die Abbildung auf Seite 45. Um das Auge des Betrachters nicht durch Nebendinge vom Geistigen abzulenken, beschränkte sich Samberger auf die Modellierung des Hauptes Christi, das er aus einer stillen, dunklen Luftsphäre hervortauchen läßt, ferner verzichtet er zu diesem Zwecke fast ganz auf Farbe und stellt die Wirkung nur auf Hell und Dunkel. Nach dem Problem der Darstellung des Gottmenschen der schwierigsten eines ist das Bild des Völkerapostels, mit dem sich Samberger jahrelang beschäftigte. Endlich hat der Künstler die Lösung öffentlich gezeigt. Der aus Cilicien stammende Sohn jüdischer Eltern, zum Rabbi ausgebildet, Schüler des berühmten Gamaliel, Besitzer griechischer Bildung und römischer Bürger, der scharfe Denker und glühende Ekstatiker, mächtig in der Rede und ein Mann der Tat: kaum ist es möglich, sich von diesem Manne ein annähernd richtiges Bild in der Phantasie auszusinnen, noch weit schwieriger ist es, dessen Antlitz mit seinen so verschiedenartigen Geistesgaben durch den Pinsel festzuhalten; nur ein Seelenmaler von dem Range Sambergers kann sich mit Erfolg daran wagen (Abb. S. 61). Ging Samberger bei seinem Paulus von der Apostelgeschichte und den Briefen des Apostels aus, so gaben ihm die Psalmen die Anregung zum David (Abb. S. 60); im besonderen der 62. Psalm, aus dem so ergreifend viel Gottvertrauen, Sehnsucht nach Gott und Dankbarkeit spricht. Nach einem langen Leben voll Glück und Glanz, dem auch Bitternisse nicht fehlten, alt und müde geworden, betet der König: »Gott, mein Gott! zu dir wache ich frühe; es dürstet meine Seele nach dir, in deinem Namen will ich meine





LEO SAMBERGER HL. PAULUS

Text S. 60

Hände erheben.« Eine leidvoll erhabene Gottesmutter mit dem aus unergründlichen Augen blickenden Jesuskind und die Kohlezeichnung eines dornengekrönten Christus, dem das Leid nicht Größe und Erhabenheit nahm, dann die Kompositionen aus der Jugendzeit des Künstlers (1884): »Samson« und »Pauli Richtgang«[1]) ergänzen das Bild vom religiösen Schaffen des berühmten Bildnismalers. Vielseitig und auf jedem Gebiete ohne Gesuchtheit neuartig trat Augustin Pacher auf. Er zeigte eine in mystische Farben- und Lichtzauber gehüllte »Mariä Verkündigung«[2]), prächtige Paramente, Fahnen, Kirchengeräte und Glasgemälde[3]), die nach seinen Entwürfen und Anweisungen ausgeführt wurden, originelle graphische Arbeiten.

Die Goldschmiedekunst war ganz hervorragend vertreten durch Cosmas Layrer, dessen getriebene Passionsmonstranz, dessen mit Email geschmücktes Ziborium und gleichfalls emaillierter Kelch und dessen Weihwasserkessel ein hohes Maß von Meisterschaft bekunden (Abb. S. 56—58). Joseph Seitz sandte zwei schön gearbeitete Stücke: einen Kelch und ein Ziborium. Von Durner und Riepl waren ein Altarkreuz, ein Meßbuch und ein Pelikan mit kräftigem Dekor zu sehen. Edle Kunstschmiedearbeiten fanden sich von Frohnsbeck. Man konnte sich auch an den vielen schönen Proben der Glasmalkunst erfreuen, die nach Entwürfen von Baierl, Baumhauer (Abb. S. 70 u. 71), Figel, Kau, Kunz, Pacher in den Werkstätten Zettler, v. d. Heydt, Solln (Südd. Werkst.), Bockhorni

[1]) Abb. II. Jahrg., S. 125 u. 126.
[2]) Abb. VI. Jahrg., S. 85.
[3]) Abb. XII. Jahrg., S. 225 u. XV. Jahrg., S. 205 f. u. X. Jahrg., S. 148 u. 150.



ERNST ZIMMERMANN KOMMET HER ZU MIR ALLE
Text S. 56

nisvollen Zusammenarbeitens aller Zweige der bildenden Kunst immer betonen, muß darauf hinarbeiten, daß jedes Gebiet auf das andere alle Rücksicht nehme, aber innerhalb seiner Grenzen selbständig nach dem Besten strebe. Vor allem genügt es für den Kirchenarchitekten nicht, daß er lediglich in seinem Fache sich umsehe, vielmehr muß er sein Verständnis auf Malerei und Plastik ausdehnen, ohne sich zu Übergriffen in das engere Gebiet des Bildhauers und Malers verleiten zu lassen. Der Maler seinerseits darf nicht die Architektur zerreißen oder totmachen, sondern muß sich in sie einordnen. Die Überzeugung von der Zusammengehörigkeit der monumentalen wie der schmückenden Künste, die in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst lebendig ist, hat denn auch zu einer hocherfreulichen Beteiligung der Architekten an der Jubiläumsausstellung geführt. Die Aussteller ließen sich nicht durch den Umstand abschrecken, daß sie leider gegenüber den Malern und Bildhauern insoferne im Nachteile sind, als sie schwerer verstanden und darum weniger studiert werden. Sie können nicht wie die anderen Künstler ihre Originale vorführen, sondern nur schwache, kleine Abbilder davon, oder gar nur nüchterne Zeichnungen, Grundrisse, Schnitte, mit denen meistens bloß die Fachleute umgehen können, die aber dem Großteil des Publikums ästhetische Werte nur unvollkommen vermitteln. Es wurde denn auch in Anbetracht dieser Schwierigkeit das Hauptgewicht auf gute und größere Nachbildungen ausgeführter Bauten gelegt. So ließ sich eine Reihe hervorragender Bauwerke bequem genießen, wie die Paulskirche in München von Dr. Georg v. Hauberrisser[1]), das Mausoleum Andrassy[2]) und die Klosteranlage der Benediktiner in São Paolo[3]) (Brasilien) von Richard Berndl, die berühmten Friedhofanlagen in München von Dr. Hans Grässel[4]), die Kirchen St. Anna und St. Rupertus von Gabriel von Seidl[5]),

hergestellt wurden. Van Treeck und Otto Lohr steuerten ebenfalls Glasgemälde bei, letzterer Meister auch vier sehr beachtenswerte Altarmodelle. Mit gemalten Paramenten fand Tesi Sülzer-Neumann (Charlottenburg) vielen Anklang[1]).

Das Schicksal der kirchlichen Malerei und Plastik, namentlich soweit diese monumentalen Zwecken dienen sollen, hängt mit den Zuständen in der kirchlichen Baukunst auf Gedeih und Verderb zusammen. So wurde im vorigen Jahrhundert die kirchliche Malerei und noch mehr die kirchliche Bildhauerei von der Architektur her aus ihrem natürlichen Entwicklungsgleis auf den Abweg der äußerlichen Stilnachahmung (»Stilreinheit«) geworfen, welche alsbald in die geistige Rückständigkeit des Kunstanstaltswesens auslief. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst muß die Notwendigkeit eines verständ-

[1]) Abb. XVIII. Jahrg., S. 95.

[1]) Abb. IV. Jahrg., S. 79 und I. Jahrg., S. 98 ff.
[2]) Abb. XIV. Jahrg., S. 84.
[3]) Abb. VIII. Jahrg., S. 285 u. 287.
[4]) Abb. VI. Jahrg., S. 260 ff.
[5]) Abb. IX. Jahrg., S. 245 u. 249.

Heinrich Frhr. v. Schmitts Maximilianskirche[1]), Hans Schurrs Kirchen St. Joseph[2]) und St. Wolfgang. Entwürfe und ausgeführte Bauten waren noch vorhanden von Boßlet[3]), Bömmel, Fuchsenberger[4]), Schmautz, A. Wagner, Böhm-Weber (Offenbach am Main). Vorzüglich waren Projekte für Kirchenerweiterungen von Hermann Selzer und Richard Steidle (Abb. S. 69). Ebenso lehrreich als schwierig sind gute Lösungen von Kirchenerweiterungen, die heutzutage oft teils aus pekuniären, teils aus künstlerischen Gründen, nämlich zur Erhaltung alter Bauwerke von Wert, Neubauten vorzuziehen sind. Selzer denkt sich die Kirche in Dachau nach vorne erweitert[5]), Steidle legt an die Westseite der gotischen Kirche in Hallstadt einen geräumigen Zentralbau, verwendet bei den Umfassungsmauern die gotische Konstruktion und versöhnt diese Motive sehr fein mit dem Renaissancecharakter des Innern.



KASPAR SCHLEIBNER REGINA PACIS
Text S. 57

Die Jubiläumsausstellung bot einen lehrreichen Einblick in den Entwicklungsgang der neueren christlichen Kunst, die im naturgemäßen Anschluß an die gleichzeitigen Hauptströmungen des allgemeinen Kunstlebens bei Vermeidung von Extremen und Ausschaltung des für sie Unbrauchbaren sich wieder selbst fand und trotz schweren äußeren Widerständen den Weg zu neuer Blüte bahnte. Die Besserung war nur möglich durch gleichzeitige Werbung um die Teilnahme der Kunstfreunde im Klerus und bei den Laien. Religiös war das Ziel eine gedankliche und seelische Vertiefung; künstlerisch und wirtschaftlich kämpfte man um den Sieg der Künstlerpersönlichkeit über das Unternehmertum. In künstlerischer Beziehung bildete die Basis des Gestaltens eine aus gründlicher Schulung erwachsene Anlehnung an die Wirklichkeit, nicht ein Realismus, der die Natur und insbesondere das lebende Modell ohne Wahl und Vergeistigung kopiert, sondern jene Naturnähe, Hochachtung vor der Natur, Auswahl aus der unermeßlichen Fülle ihrer Schönheitswerte und Ausdrucksmöglichkeiten, deren eine vernünftige Kunstbetätigung und vor allem die christliche Kunst nie und nimmer entraten kann, am allerwenigsten in Stadien einer Kultur, wie die gegenwärtige ist. Nicht die Mißhandlung der von Gott gesetzten Natur, sondern nur die geistige Auswertung derselben kann das Ziel des christlichen Künstlers sein, heute wie gestern und morgen. Für verschiedenartige künstlerische Zielsetzungen, die ein Bedürfnis im Zeitenwandel wie zur Geltendmachung individueller Veranlagungen der Künstler sind und die man nicht zu verhindern suchen, sondern verstehen lernen soll, bleibt dabei ein unerschöpflicher Spielraum.

Welche Richtung die christliche Kunst der Zukunft innerhalb der vorbezeichneten, von der Grundlage aller Kunsttätigkeit gezogenen Grenzen einschlagen wird, läßt sich ahnen, aber nicht prophezeien, noch weniger soll

[1]) Abb. XIV. Jahrg., nach S. 84.
[2]) Abb. XIV. Jahrg., S. 82.
[3]) Abb. X. Jahrg., S. 193 ff.
[4]) Abb. XII. Jahrg., S. 78 ff.
[5]) Abb. XIV. Jahrg., S. 167 ff.



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH HL. AUGUSTIN
Text S. 57

man diktieren wollen, welche Richtung sie einschlagen müsse, um von der Kritik als moderne christliche Kunst anerkannt zu werden. Wir wollen der christlichen Kunst nicht das Horoskop stellen, aber desto dringender wünschen, daß sie in Freiheit und Sorglosigkeit unter Führung hochbegabter Meister und in liebevoller und bescheidener Begleitung der Kunstfreunde und der Presse den Weg aufwärts weiterhin wandle und die ihr gebührende Stelle im christlichen Geistesleben erlange. Es wird der christlichen Kunst nicht so bald vergönnt sein, in den Ausstellungspalästen und Handelssälen der Profankunst dem breiten Publikum vor Augen zu treten. Sie wird auch nicht so schnell eigene Ausstellungen allerwärts veranstalten können, denn dazu bräuchte sie eine ganz andere Unterstützung und bessere Zeiten. Darum müssen wir sie an jenen Stellen aufsuchen, die sie einstweilen sich zu schaffen imstande war: in Ausstellungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, in deren Jahresmappen und Zeitschriften. Wenn die christliche Kunst einen fruchtbaren Boden findet, so wird sie trotz dem ungeheueren zahlenmäßigen Übergewicht der Produkte, welche die Profankunst auf den Markt bringt, wieder führend werden, denn die Führung ist nicht durch die Masse, sondern durch die geistige Kraft der Führenden bedingt, und dann wird neben der christlichen Kunst eine edle Profankunst einhergehen, die wir freudig begrüßen werden.

S. Staudhamer

DIE NEUGEORDNETEN BADISCHEN MUSEEN ZU KARLSRUHE

Von DR. OSCAR GEHRIG

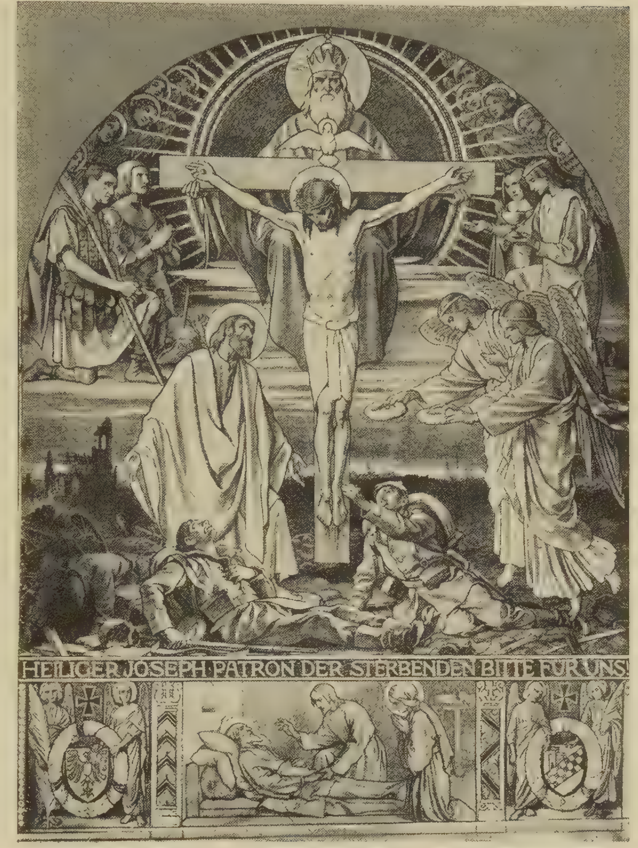
»..Wir wissen seit Lichtwark, daß es, der Kunst den Boden zu ebnen, einer besonderen Politik bedarf, daß die Liebe zur Heimat, die Pflege alter Tradition die vornehmsten Hilfsmittel sind.« R. Muther

I.
DIE BADISCHE KUNSTHALLE

Die Leiter der deutschen Kunstmuseen haben etwa seit Kriegsende, aller Ungunst zum Trotze, gewaltige Kulturtaten vollbracht, sei es auf dem Gebiete der Neueinrichtung — man denke an die Schloßmuseen — sei es in der vielerorts notwendig gewordenen zeitgemäßen Neuordnung. Im folgenden greifen wir ein besonders schönes Beispiel heraus, die Badische Kunsthalle zu Karlsruhe, die nunmehr mit dem benachbarten Landesmuseum im Rokokoschloß und dem Theater einen förmlichen Kunstbezirk bildet. Wer die Galerie vor 1919 noch gekannt hat, steht jetzt vor einem Novum; hier wird ähnlich wie auch im Germanischen Museum in Nürnberg von innen heraus um- und durchgestaltet. Die Galerieleitung (Dr. Storck) hat sich in selbständiger Weiterführung Lichtwarkscher Gedanken eine doppelte Aufgabe, die über die Erhaltung und Vermehrung hinausgeht, gestellt: einmal die Bestände in einer durch den Sammlungsinhalt geistig bestimmten Ordnung aufzuteilen, Wesentliches in der Wirkung zu steigern, dann aber mit der Umstellung die Eigenart und Wirkungsgrenze des Museums, eben der charakterisierten Landeskunsthalle, auch individuell festzulegen. Nach ihrem Gehalt ist die Karlsruher Galerie unter den Museen zweiten Ranges an eine bevorzugte Stelle zu setzen; es galt jetzt aus ihr einen Typ zu schaffen, bei dem lokal bedingte Bewegungsfreiheit frühere Erstarrung verdrängte, neben das rein museale Programm ein aktives zu setzen als produktiven Faktor des gesamten südwestdeutschen Kulturlebens. Aus dem Gesagten ergibt sich die Sammeltendenz: Ergänzung des durch den Freiburger Domkapitular v. Hirscher (im frühen 19. Jahrhundert) begründeten Hauptbestandes an altdeutscher, besonders oberrheinischer Kunst (die u. a. auch Stuttgart und Berlin aus derselben Quelle zufloß); die Bedeutung des Oberrheingebietes für die deutsche Kunst nach 1400 ist heute ja offenkundig genug und über alle provinzielle Engigkeit erhaben. Grundsätzlich soll dann in den hiesigen altdeutschen Sälen ergänzend eine organische Verbindung der Malerei mit Plastik

— man denke an die Ursprungswirkung des mittelalterlichen Altarwerks — angestrebt werden, ohne daß aber dem nunmehrigen eigentlichen Skulpturenmuseum im dortigen Schloß, das seinerseits nicht auf die begleitende Rolle der Tafel- und Glasmalerei verzichten kann, Abbruch getan wird. Ob spätere Zeiten hier einmal die gesamte ältere Malerei mit der jeweils zugehörigen Plastik vereinigen werden oder können, mag heute noch dahinstehen; vieles ist in der Gegenwart Raumfrage, und es kommt oft schon einer künstlerischen Schöpfertat gleich, aus etwaigen aufgezwungenen Kompromissen Lösungen gemacht zu haben, was auf die Karlsruher Museumsleiter in vollem Maße zutrifft.

Während die reichen Bestände der Galerie an französischen und vor allem an niederländischen Gemälden als abgeschlossen gelten müssen oder die Auffüllung der italienischen und spanischen Abteilungen sich heute erledigt, wird das zweite Hauptgewicht auf eine lückenlose Übersicht über die Kunstentwicklung im pfälzisch-alemannischen Kulturkreis gelegt und damit eine schon vor hundert Jahren gehegte Absicht neu aufgegriffen, wobei »diese Sammlung einen nicht zu engen lokalen Horizont haben darf, sondern der Kunst der Heimat in der Weise dient, daß sie womöglich nur das Beste zeigt und vor allem zur Anschauung bringt, wie badische Persönlichkeiten den Strom der allgemeinen deutschen Kunstentwicklung beeinflußt und genährt haben«. Damit also zugleich ein Aufzeigen der Hauptstadien unserer allgemeinen deutschen Kunstentwicklung vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Auch hierin soll die Plastik mitdeutend neben der Malerei stehen zur Erzielung einer anschaulichen Synthese. Erweiternd tritt in Zukunft neuzeitliches Kunstgewerbe in den Rahmen der Galerie, um es so in lebendigen Zusammenhang mit dem Kunstverlaufe zu bringen (das historische Kunstgewerbe befindet sich im Schloßmuseum).



PHILIPP SCHUMACHER KRIEGSGEDÄCHTNISBILD
Hörde in Westfalen — Text S. 58

Eine Reihe namhafter Neuerwerbungen legt bereits Zeugnis von dem geschilderten Ausbauplan ab; nicht in den Rahmen der Sammlung Passendes ist mit Gewinn abgestoßen worden. Die Neugestaltung selbst, die auch der frühere Direktor, Hans Thoma, schon geplant hatte, mußte um so mehr mit den Widerständen der Zeit rechnen, als Geldmittel kaum verfügbar waren (und private Quellen flossen, wenigstens am Orte, so gut wie nicht). Und doch wurden immerhin die allerdringendsten einschneidenden Veränderungen im Gebäude zum Teil vorgenommen — vieles bleibt in Zukunft noch zu tun übrig, zumal für die Lichtzuführung und Innenausstattung — für kunstfreudige Geber ein reiches Betätigungsfeld. Die Herrichtung der eigentlichen Museumsräume geschah mittels des einfachen farbigen Anstrichs, der den optischen Erfordernissen durchaus entspricht. Das geräumige Treppenhaus, an dessen Hauptwand Schwinds Fresko: »Die Einweihung des Freiburger Münsters« prangt, erfuhr eine Sichtung und architektursteigernde Ordnung. Die Gesamtbelegung, aus der wir einige der ansprechendsten Einzelheiten herausgreifen, ist so durchgeführt oder festgelegt, daß das alte Haus — Bauteile von Hübsch und Durm — die ältere Kunst enthält, in Sälen und Kabinetten Altdeutsche, Italiener, Niederländer, Franzosen und anschließend die (deutsche) Kunstentwicklung vom 18. Jahrhundert bis zu Schirmer († 1863), Feuerbach und der Gründung der Karlsruher Akademie (1854). Mit weiser Absicht wurden die reichhaltigen Räume der altdeutschen Meister in die Mitte der Sammlung gerückt, da sie »nicht nur durch Einzelwerke, sondern mehr noch durch ihre Geschlossenheit am stärksten den Eindruck einer künstlerischen Zeiteinheit zu vermitteln vermögen«. Auftakt und Höhepunkt zugleich ist der »Grünewaldsaal«, einer der eindrucksvollsten und schönsten Museumsräume, die es überhaupt geben mag. Man wird nun hierher, vor die Tauberbischofsheimer Spätwerke des großen Meisters pilgern, nachdem für uns der Isenheimer Altar, das deutscheste Werk vielleicht neben Dürers Aposteln, unzugänglich ist. Nicht minder eindrucksvoll der »Bodenseesaal«, Gold gestreut über dunklem Grund, der frühe deutsche Stilstufen in interessantem Nebeneinander enthält. Altäre und Tafeln. Erlesenstes auch in andern Sälen und Kabinetten. Hans Baldung, dessen Skizzenbuch als einzigartiger Schatz hier bewahrt wird, neben Cranach, Burgkmair oder Elsheimer. Repräsentativ wirkt der große Flamen- und Holländersaal, auf Rot gestimmt, intim die Reihe der Holländerkabinette, Rubens und Rembrandt fehlen nicht neben zahllosen Meistern großen und kleinen Stils. Aus der italienischen Abteilung lacht uns Caravaggios »Trinker« entgegen, und unter den Franzosen überragt Char-



MARTIN FEUERSTEIN HL. ODILIA

Text S. 57

din mit den fünf nie übertroffenen Stilleben die andern. Den Niederländern folgen hier — räumlich und zeitlich — die Kabinette der deutschen Meister bis Feuerbach, die einen im Schatten der Holländer wandelnd und andere wieder »klassisch«, italienisch beeinflußt, bis ein romantischer Ruck scheinbare Gleichmäßigkeit unterbricht. Der »Ritter Kurt« eines Schwind, Kochs »Heroische Landschaft«, Feuerbachs »Gastmahl des Plato«, die Nazarener füllen eigene Kabinette (Overbeck, Schnorr, Ellenrieder, Settegast u. a.) mit innig-schwärmerischer, religiöser Malerei, dann die große Landschaftskunst mit dem Gipfel J.W. Schirmer — der Köstlichkeiten übergenug, ansprechend dargeboten. Die Kunst des späten 19. Jahrhunderts und der Gegenwart erhält ihren Platz im neuen Anbau der Galerie, in dessen Erdgeschoß sich seit 1909 das Thoma-Museum befindet: dieses als Eckpfeiler der einheimischen Kunst organisch an die jüngere Entwicklung herangerückt. Völlig neu der Trübnersaal. Sachlich zusammengehörige Gruppen wie die für Karlsruhe bezeichnende Historienmalerei (Dietz, Lessing u. a.) kommen in sich zur Geltung. Spätere Anbauten haben innerhalb dieses Kunstverlaufs die Geschichte der Akademie festzulegen. Wichtig noch das erlesene Kupferstichkabinett im alten Bau und der Studiensaal, die ergänzte Gipsabgußsammlung (Mittelalter!), die Leseräume, was alles der Kunsthalle als Volksbildungsstätte zu dienen hat. Ergänzend treten hierzu wechselnde Sonderausstellungen historischen und zeitgenössischen Inhalts. Ein vielversprechender Anfang ist auch darin gemacht, auch mit religiöser Kunst. Mögen die Wirkungen nicht ausbleiben. Hier wie anderswo bietet sich uns die Kunst willig dar — wie eine schöne Blume am Wegesrand: doch, man muß sich bücken, will man sie greifen!

II.

DAS LANDESMUSEUM IM RESIDENZSCHLOSS

Das Residenzschloß zu Karlsruhe war als Anlagemittelpunkt der Landeshauptstadt von jeher ein Symbol politischer Einheit der dort verbundenen fränkischen, schwäbischen und alemannischen Stammesteile. Nun ist es (gleich anderen Schlössern) Landesmuseum geworden, und in ihm hat man mit der endlichen Neuordnung und großenteils erstmaligen Aufstellung aller der künstlerisch und kulturell bedeutsamen Zeugen aus Badens Vergangenheit ein in sich geschlossenes Programm durchgeführt. Gewechselt hat somit in der Hauptsache nur die repräsentative Rolle des Schlosses.

Die staatlichen Sammlungen Badens waren bislang im Raume sehr beengt, wesentliche Teile aus der reichen Kunstentwicklung des Landes waren zersplittert oder in Depots verschlossen. Die neue Regierung ordnete 1919 die Verschmelzung des früheren Kunstgewerbemuseums am Stadtwalde und der in der sogenannten »Altertumshalle« (Friedrichsplatz) untergebrachten Bestände für Völker- und Altertumskunde samt dem Münzkabinett zum neuen »Landesmuseum« im verwaisten Schloß an. Damit konnte nach zielbewußter Tätigkeit des Direktors (Professor Rott) und seiner Helfer eine glückliche Lösung gefunden werden, und die Sammlungen »fassen nun die mannigfachen Ausstrahlungen vergangenen Lebens in einem vielfarbigen Bilde zusammen«. Die Umwandlung des Schlosses geschah unter pietätvoller Behandlung des alten Rokokogebäudes als eines historischen Denkmals; es ergab sich dabei die zweifache Aufgabe: das Schloß als Museum und danach das Museum selbst im Schloß herzurichten und zu verwalten.

Zunächst das Gebäude: es geht in seiner heutigen Gestalt auf Umbauten des Markgrafen Karl Friedrich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zurück, wobei dann auch die reiche Innenausstattung um 1780 im großen ganzen vollendet war. Als Überrest des ersten Schloßbaues von 1715 (Gründung Karlsruhe) steht noch der polygonale Bleiturm als Mittelpunkt der ursprünglichen Stadtan-

lage, woselbst sich die von hier aus nach allen Seiten fächerförmig auslaufenden Straßen und Waldwege schneiden. Der Hauptbau öffnet sich mit seinen in stumpfen Winkeln gebrochenen Flügeln nach der Stadtseite hin, das Mittelstück ist durch einen säulengetragenen Altan sowie einen mit mächtigen Wappen geschmückten Giebel betont. Den rechten Schloßflügel schließt die im ausklingenden Stile Louis XV. gehaltene und auch jetzt noch dem Kultus dienende Hof-Kirche ab. In der Innendekoration des Schlosses herrscht das ruhige Louis-Seize vor, ein Hin- und Widerspiel zwischen pflanzlichem Rokokoornament und anhebendem Klassizismus. Nach der Stadt zu dann die Beete des Schloßplatzes und die Baumreihen des inneren »Zirkels«, auf der Parkseite weite Rasenflächen und richtige Baumgruppen in englischem Gartencharakter.



HANS HUBER-SULZEMOOS MAIENKÖNIGIN

Text S 56

Das Schloß als Museum: im Erdgeschoß rechts sind die »historischen Schloßzimmer« (Kaiserzimmer u. a.), abgesehen von der schonenden Entfernung moderner Zutaten, in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten geblieben und nicht zu Ausstellungszwecken mitherangezogen worden. Wir sehen da treffliche Wandteppiche aus dem 17. Jahrhundert, dann feinstes Empire im Thronsaal aus dem Ende der langen Regierungszeit des schon genannten Karl Friedrich, des ersten badischen Großherzogs († 1811), und die Bildnisse der letzten Zähringer. Daran reiht sich die Waffensammlung vom 15. bis 18. Jahrhundert an, aus dem Privatbesitz des früheren Großherzogs hier leihweise belassen.

Das Museum im Schloß, das eigentliche Landesmuseum, ist im linken Flügel ebener Erde, durchlaufend dann im Haupt- und Mansardengeschoß untergebracht worden. Die Herrichtung der Schloßräume wurde mit großem Geschmack und unter Berücksichtigung neuester museumstechnischer Erfahrungen durchgeführt. Stilreine Gelasse des 18. Jahrhunderts harmonieren mit dem ausgestellten Kunstgewerbe — etwa Porzellanen, Stoffen usw. — Werke aus der Antike wurden den frühklassizistischen Gemächern des linken Erdgeschosses, wo wir dem strengen, feinen Stile Weinbrenners begegnen, eingeordnet! Die jetzt meist übliche Trennung in Studien- und Schausammlungen ließ eine Auslese der besten Qualitäten und ihre lockere, nicht mehr ermüdendeinförmige Ausstellung zu, wobei manches geradezu als die wünschenswerte Ausstattung besonderer Schloßräume erscheint. Der Reihenfolge nach sind die Dinge einmal im ganzen historisch und dann wieder nach kunstgewerblichen oder rein künstlerischen Zweigen geordnet. Wir erhalten einen Überblick über die griechische Vasenmalerei — in Prachtexemplaren! —, Terrakotten und Bronzen; diesen folgen Marmorbildwerke meist aus römischer Zeit, Orginale und Kopien; daneben einzigartige Kalksteinreliefs aus dem alten Reich Ägyptens (um 3000 v. Chr.). In der sogenannten »Vaterländischen Abteilung«, die das engere badische Land in seinen Strichen angeht, sehen wir sorgsam geordnete alemannisch-fränkische Altertümer, Funde von den Pfahlbauten am Bodensee, Bronzegeräte aus der La-Tène-Periode. Es reihen sich Mittelalter und neuere Zeit an, die naturgemäß die Hauptbestände liefern. Eine wahre Schatzgrube edelster religiöser Kunst von der frühromanischen Zeit bis tief in den Barock hinein, tut sich da vor uns auf; stets ist nach Möglichkeit Bedacht auf die sakrale Bedeutung der Gegenstände genommen. Romanisches Kirchengerät, gotische Skulpturen — hier im eigentlichen Skulpturenmuseum des Landes —, erstklassige Werke der Holzschnitzkunst gleichlaufend mit vollendeten Glasmalereien derselben entsprechenden Epochen. Meister von Rang lassen sich feststellen, sei es Hans Baldung Grien oder die Gruppe um Riemenschneider; der Oberrhein, die Neckargegend und der Maingau sind gleich würdig vertreten mit Einzelstücken und ganzen Altären. Die »Renaissance« mit ihrem routinierten Figurenstil (Morinck) bleibt nicht zurück, ebensowenig der schwungvolle Barock (Gg. Zürn) oder das zierliche Rokoko. Kleinplastiken, Goldarbeiten, Fayenceöfen fallen auf, ferner Brüsseler Gobelins aus der Zeit um 1700, ebenso zahlreiche wie erstklassige Paramente (vom Mittelalter bis zur Neuzeit!) durch deren Säle wir fast unbemerkt in die »kunstgewerbliche Abteilung« hinübergelangen, um uns an den Delfter und deutschen Fayencen oder europäischen Porzellanen der verschiedensten Manufakturen zu erfreuen. Auf farbige Zusammenklänge von Raumausstattung und Ausstellungsgut ist Wert gelegt. Möbel, Gläser, Steinzeug, Zinn, Webereien, Spitzen, Stickereien folgen. Erlesene Bucheinbände, zum Teil Leihgaben der Karlsruher und Heidelberger Bibliotheken, interessieren heute besonders, wo wir



FELIX BAUMHAUER HL. PETRUS
Ausführung von den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, München-Solln und Berlin-Treptow. — Text S. 61

wieder einer Buchkultur zustreben. Schmiedeeiserne Arbeiten, von der Gotik bis zum Rokoko, stehen schwarz vor weißer Wand im sogenannten Kirchengang, als wären alte Ornamentstiche plötzlich zu fester Materie vergrößert.

Noch harren weitere Aufgaben der Durchführung. Besondere Sorgfalt soll der Prähistorie gewidmet werden, man will sie als Mustersammlung ausbauen; in den kulturhistorischen Abteilungen werden originale süddeutsche und schweizerische Stuben — früher im Kunstgewerbemuseum — eingebaut werden; Heereswesen und badische Volkskunde sollen gesonderte Aufstellung finden. Alles in allem Stoff genug im ganzen Karlsruher Schloßbezirk, um dem Einheimischen wie dem Schwarzwaldfahrer die Muse einiger betrachtenden Stunden in der auch architektonisch anziehenden Weinbrennerstadt zu empfehlen.

DEUTSCHER TAG FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ

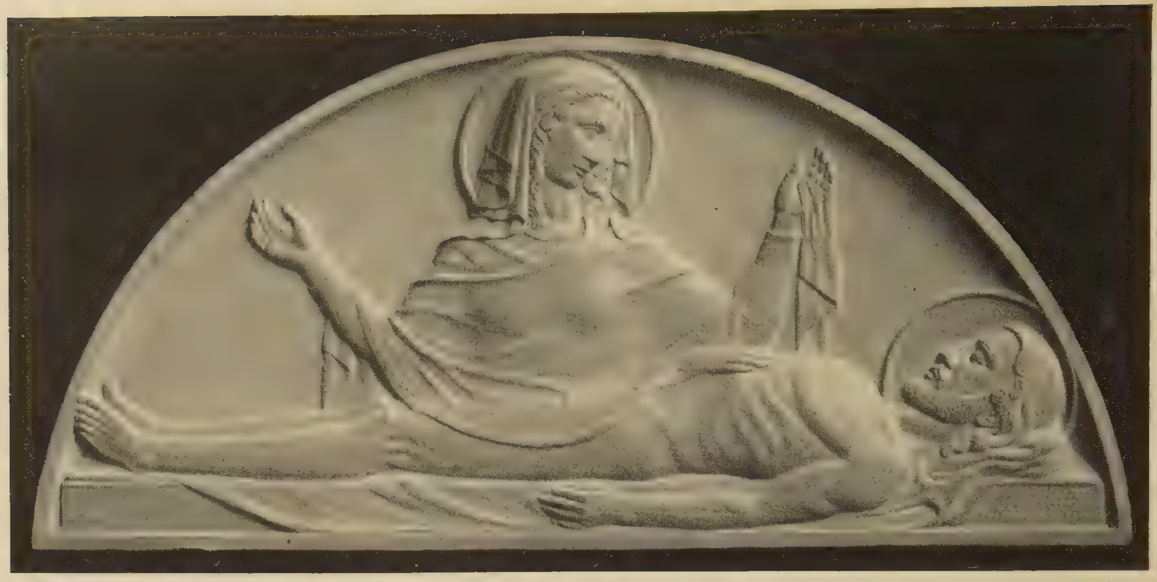
(Stuttgart, 27.—30. September 1922)

Zum letzten Male nach einjähriger Pause ist diesmal der Denkmalpflege- und Heimatschutztag abgehalten worden. Die Schwierigkeiten der Zeit erzwingen auch auf diesem Gebiete Einschränkung. Weiterhin werden diese Tagungen nur alle zwei Jahre stattfinden. Die nächste wird also 1924 sein; als Ort für sie wurde Potsdam erwählt. Damit inzwischen aber die Geschäfte nicht stocken, wird sich der Ausschuß 1923 in Goslar treffen. — Wie gewöhnlich wies die Veranstaltung vorzüglichen Besuch auf. Auch das Ausland war durch Kunstfreunde und offizielle Abgesandte aus der Schweiz, den Niederlanden, Schweden, der Tschechoslowakei, Ungarn und besonders aus Österreich vertreten. — Ein Österreicher, Prof. Dr. Ambros aus Wien, war es auch, der auf der Stuttgarter Tagung den ersten Vortrag hielt. Er sprach »über den Schutz des beweglichen Kunstbesitzes«. Als Grundforderungen bezeichnete er, daß die Kunstwerke innerhalb ihres heimatlichen Staatsgebietes erhalten werden; daß man sie nicht durch Entfernen von ihren Stellen um die Möglichkeit bringt, ihre kulturelle Wirkung ungestört auszuüben; endlich, daß dem Volke, soweit es an diesen Dingen innerlichen Anteil nimmt, das Recht der Mitbenutzung gewährleistet werde. Kein Zweifel, daß der bewegliche Kunstbesitz jetzt in besonders hohem Grade gefährdet ist. Die bisher für ihn ersonnenen Schutzmaßregeln sind ungenügend. Die größten Schwierigkeiten bereitet gegenwärtig die Geldfrage. Mittelbaren Schutz bilden die Museen und die Einrichtungen der Volksbildung. Unmittelbaren kann man durch das Verbot der Veräußerung öffentlichen Kunstbesitzes schaffen. Tritt doch die Notwendigkeit eines Verkaufes ein, so kommt neben andern Maßregeln das staatliche Vorkaufsrecht in Betracht Für die Durchführung des Verbotes ist Inventarisation des beweglichen Kunstbesitzes notwendig, beim öffentlichen generell, beim privaten mit Beschränkung auf das Allerwichtigste. Generell soll besonders auch das Ausfuhrverbot sein. Nützen läßt sich dieses durch Hebung und gewerbliche Überwachung des Kunsthandels, sowie durch die internationale Rechtshilfe. Die Ergebnisse des amtlichen Schätzungswesens müssen dadurch gesichert werden, daß man eine oberste staatliche Rekursinstanz für sie, sowie eine mit internationalen Beziehungen versehene Stelle schafft, welche die Aufgabe hat, kritisch geprüfte Nachrichten über die Preisergebnisse von Auktionen und Einzelverkäufen zu sam-

meln. Kunstwerke in öffentlichem Besitze müssen steuerfrei sein, solche in privatem so weit, als sie nicht veräußert werden. Der Redner verbreitete sich genauer über diese Besteuerungsfragen, sowie über das Verhältnis des Denkmalschutzes zu dem Kunst- und Antiquitätenhandel. — Es folgte ein Vortrag des Dresdener Professors Dr. Bruck über »Ortsmuseen und Denkmalpflege«. Der Redner beschränkte seine Betrachtung auf Ortssammlungen kleinsten Umfanges. Ihr Zustand ist, ungeachtet der schon früher über diesen Punkt gepflogenen Verhandlungen noch immer der gleiche. Bei vielen dieser Sammlungen ist er recht gut, bei einer sehr großen Zahl aber durchaus unbefriedigend. Nachdem sie, dem Vorbilde der großen Museen folgend, ihre Umgebung von den Resten alter Kultur und Kunst entblößt haben, fallen diese Gegenstände alsdann bei ihnen der Vernachlässigung anheim. Die Aufstellung ist planlos, unordentlich, sachgemäße Pflege fehlt. Nach dem Tode oder Abgange des Gründers pflegen sie ganz zu verkommen. Sie erwecken keine Heimatliebe, fördern überhaupt das Gegenteil ihres eigentlichen Zweckes. Hiergegen empfahl der Redner energisches Einschreiten. Er wollte solche Museen unter die Kontrolle der Provinzialkommissionen gestellt sehen, die vor allen Dingen für fachmännische Leitung zu sorgen hätten. Wo eine Gemeinde die Kosten dafür nicht aufbringen kann, mögen sich mehrere zusammentun. Aufgabe einer solchen Leitung wird zunächst die Sichtung der Bestände sein, die oft ganz wertlose Dinge enthalten. Jedes solches Museum muß seine bestimmte Eigenart haben, und sich von Konkurrenz mit den großen Museen fernhalten. Ganz zwecklose Sammlungen sollen aufgelöst werden. Das eigentliche Ortsmuseum soll, wie in früheren Zeiten, die Kirche sein. Brauchbare, aber für sich allein nicht lebensfähige Museen sollen zusammengelegt, unter einheitliche Ordnung und Verwaltung, sowie unter staatliche Aufsicht gestellt werden. Zu einer Beschlußfassung über diesen Vortrag kam es nicht, weil sich bei der Besprechung große Verschiedenheiten der Anschauungen ergaben. Der Gegenstand wird bei späterer Gelegenheit wiederum zu erörtern sein. — Kleinere Vorträge hielten Prof. Dr. Baum-Stuttgart über die Beziehungen zwischen Volksbildung und Heimatpflege in Württemberg; Baudirektor Baltzer-Lübeck über das neue Lübecksche Gesetz betr. Denkmal- und Naturschutz; Baurat Wachter-Ulm über den baulichen Zustand des Ulmer Münsters und der Eßlinger Frauenkirche. Es entspann sich bei der Besprechung dieses letzteren Vortrages eine interessante Erörterung über die Frage, ob Ergänzungen und Herstellungen an alten Bauwerken in historischem oder modernem Sinne auszuführen seien. Die Versammlung neigte sich der Meinung zu, daß hierüber von Fall zu Fall zu entscheiden sei. — Eine am Beginne der Tagung niedergesetzte Kommission legte am Ende des zweiten Verhandlungstages den Entwurf für eine reichsgesetzliche Regelung der Denkmalpflege vor. Der Entwurf wird demnächst den Landesregierungen und Volksvertretungen übergeben werden. — Im übrigen betrafen die Verhandlungen der Tagung wichtige und zeitgemäße Fragen des Heimatschutzes. Es sprach Baurat Jüsgen-Magdeburg über Reichseisenbahnreklame. Sie hat sich seit 1894 aus kleinen Anfängen zu weitem Umfange entwickelt und stellt dem Reklamekünstler nicht minder schwierige Aufgaben, wie dem Heimatschutze, der diese Reklame in den rechten Grenzen halten möchte, um Verschandelung der Landschafts- und Ortsbilder hintanzuhalten. Anschlie-



FELIX BAUMHAUER — HL. ANTONIUS
Ausführung von den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei München-Solln und Berlin-Treptow. — *Text S. 61.*



HANS HEMMESDORFER VESPERBILD

Text S. 54

ßend berichtete Postrat Snell-Darmstadt über die Postreklame, für die offizielle »Richtlinien« aufgestellt sind. Daß die Meinung der Versammlung über den Wert aller dieser Dinge von jener der Berichterstatter erheblich abwich, zeigte die teilweise in temperamentvollem Tone gehaltene Besprechung. — Sehr ausführlich gestalteten sich die Erörterungen über Wasserwirtschaft (Wasserkraftausnutzung, Flußregulierungen, Wildwasserverbauung und dgl.) und Heimatschutz. Berichterstatter waren Ministerialrat a. D. Dr. Cassimir und Baurat Ertl, beide aus München, Ministerialrat Prof. Dr. Stürzenacker-Karlsruhe und verschiedene andere. Alle kamen einhellig zu dem Ergebnisse, daß der Ingenieur und der Künstler sich nicht als feindliche Brüder gegenüberzustehen brauchen, sondern gemeinsam im Sinne des Heimatschutzes gedeihlich wirken können. — Zu Ehren der Tagung fanden verschiedene sehr interessante und wertvolle Ausstellungen statt (von Photographien süddeutscher Bildwerke, von Zeichnungen alter Baudenkmale). Auch fanden die Teilnehmer Gelegenheit, das wieder hergestellte alte Schloßtheater von Ludwigsburg kennenzulernen. Doering

NOCHMALS DIE 3 BITTEN UND ZWEI DAZU

(Vgl. Heft 3, S. 33—35)

1. Wenn du in der Lage bist, an christliche Künstler Aufträge für religiöse oder profane Werke, z. B. Kriegsgedenkzeichen, zu vergeben oder zu vermitteln, so unterlaß es nicht! — Das ist ein Gebot der christlichen Klugheit.

2. Erteilst du einen Auftrag, so gewähre dem Künstler sofort zur Anschaffung der schrecklich teueren Materialien eine ausgiebige Anzahlung. — Das verlangt das elementarste soziale Verständnis für Wirklichkeiten und Härten der Zeit.

3. Falls du vor Monaten einen Vertrag oder eine Abmachung mit einem Künstler abgeschlossen hast, so bleibe nicht wie ein zweiter Shylock auf deinem „Schein“ bestehen, sondern tue auch dem Künstler gegenüber, was du täglich jedem Geschäftsmann gegenüber üben mußt und was du von deinem Gehalts- oder Lohngeber gebieterisch verlangst. Der Künstler als Zahlungsempfänger muß sich mit seinen Preisen auch an die Geldentwertung halten, nachdem ihm gegenüber seine Zahlungsforderer dasselbe tun. — Das ist eine primitive Pflicht der Gerechtigkeit.

4. Willst du ein Kunstwerk, so gehe nicht zum Unternehmer, Zwischenhändler und Pfuscher, sondern zum Künstler. — Das ist ein Postulat der Vernunft.

5. Oft haben wir schon gebeten, bei Errichtung von Kriegerdenkmälern darauf hinzuwirken, daß religiöse Gedanken dabei gewählt werden. Es sind auch in Kirchen religiöse Kriegsgedenkzeichen angebracht worden, von denen, soweit sie von Künstlerhänden kommen, fortdauernd Segen, Beruhigung, Trost und Aufmunterung zu innigem Gebete auf die Kirchengemeinden überströmen wird. Sollte nun der Erfüllung unserer allgemein gehaltenen Bitten wirklich ein unerwartetes Hindernis entgegengestellt werden, soweit es sich um Denkmäler in Kirchen handelt, so müssen wir diesen Ausfall, den die christliche Kunst erleiden dürfte, dadurch tunlichst wettzumachen



HERM. SELZER — WETTBEWERB KORBINIANSKIRCHE IN MÜNCHEN
Text S. 63

suchen, daß wir die Errichtung religiöser Erinnerungszeichen an anderen Stellen, an öffentlichen Gebäuden, auf Marktplätzen, in und bei Friedhöfen fördern. Können die Denkmäler an solchen Orten auch bei weitem nicht soviel Gutes stiften, wie wenn sie in engster Fühlung mit den Gläubigen stünden, so sind sie auch dort immerhin besser als religionslose profane. Lassen wir unsere lebenden christlichen Künstler in dieser schweren Zeit leben und zum Wohl der Menschen schaffen!

S. Staudhamer

WETTBEWERB LANDAU

An die Künstler!

Die Kirchenverwaltung Landau (Pfalz) hat die Summe für Preise auf 150000 Mark erhöht. Die im Ausschreiben erwähnten Unterlagen im Maßstab 1:50 können wegen der hohen Kosten nicht geliefert werden. Dafür enthält dieses Heft im Beiblatt die betreffenden Zeichnungen im Maßstab 1:200. Eine vierfache Vergrößerung auf 1:50 dürfte nicht umständlich sein. Der Wortlaut des Wettbewerbs-Ausschreibens ist im Beiblatt abgedruckt.



RICHARD STEIDLE — ERWEITERUNG DER KIRCHE IN HALLSTADT
Text S. 63



LOUIS FELDMANN MADONNA

Text S. 57

MICHEL ANGELO UND GIULIO

»Mal ihnen Gold aufs Kleid!« schrie Giulio.
»Zu ärmlich sind die Heil'gen und Propheten.
Es frommt uns nicht, zu Bettlern zu beten
Da unser Herz nach Glanz und Gloria schreit.«
Doch Michel Angelo stand trotzig, starr.
»Ihr seid in diesen Dingen nicht Berater!
Es waren arme Leute, Heil'ger Vater,
Und Gold und Purpur blieben ihnen fremd.«
Da senkte Giulio den Herrscherblick:
»O Armut, Armut! Ferne, selige Braut!
Du, Michel Angelo, hast sie erschaut —
Ja — arme Leute warben uns das Heil.«

M. Herbert





GFCHKM



OBERE BORDÜRE DES TEPPICHS: TAUFE CHRISTI. *Vgl. Abb. S. 74. — Text S. 78*

DIE GOBELINS-AUSSTELLUNG IM BELVEDERESCHLOSS ZU WIEN UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG IHRER BEDEUTUNG FÜR DIE CHRISTLICHE KUNST

Von RICHARD RIEDL

(Vgl. Abb. Seite 73—88)

Diese in ihrer Großartigkeit und künstlerischen Bedeutung einzig dastehende Ausstellung gibt nicht nur dem Kunstverständigen und Kunstfreunde, auch jedem gebildeten Laien einen Begriff davon, welchen Verlust der ursprünglich beabsichtigte Verkauf dieser unschätzbaren Kunstobjekte für Wien und Deutsch-Österreich an das Ausland bedeutet hätte[1]). Die allgemeine Entrüstung über diese schon sehr ernstlich in die Wege geleitete Absicht, nicht zum wenigsten die sehr energischen Proteste sämtlicher Wiener Kunstvereinigungen, insbesondere der »Secession« haben es glücklich erreicht, daß der beabsichtigte Verkauf unterblieb. Jetzt hat auch die gesamte Öffentlichkeit Gelegenheit, diese unvergleichlichen Kunstschätze aus eigener Anschauung kennenzulernen und zu bewundern, denn ebenso überraschend wie staunenswert sind die Pracht und der Reichtum, die hier wieder zum Leben auferstanden sind. Künstler werden in dieser Ausstellung die vielseitigste Anregung, Kunstfreunde einen erhabenen seltenen Genuß, Kunstgelehrte eine fast unerschöpfliche Quelle der Erkenntnis finden. Wer noch irgendwie etwas von alter österreichischer Kultur sehen will, muß unweigerlich das stolze Belvedereschloß aufsuchen. Es war ein überaus glücklicher Gedanke, die bisher dem gewöhnlichen Sterblichen hermetisch verschlossenen, exklusiven Prachträume des ursprünglich von Meister Hildebrand in vornehmster Barockarchitektur für Prinz Eugen von Savoyen, den edlen Ritter, wie er im Liede heißt, gebauten Palastes, den zuletzt der unglückliche Erzherzog Franz Ferdinand bewohnte, für den gegebenen Zweck zu wählen.

Besonders erfreulich wirkt in dieser Ausstellung die Tatsache, daß ein großer Teil der prachtvollsten Stücke (die, nebenbei erwähnt, bisher in einem Depotraum des Schlosses Schönbrunn, zusammengelegt in Regalen, aufbewahrt wurden) religiöse Motive aufweist. Besonders hervorzuheben, schon ihres imposanten Eindrucks wegen, sind die zahlreichen Zyklen, fast alle aus Brüsseler Werkstätten stammend, mächtige Figuren in hellen, meist lebhaften Farben unter reichster Verwendung von Goldfäden. Geradezu überwältigend wirken die Darstellungen aus dem Leben Abrahams nach Barend van Orley (1492—1542), die einer zehn Bilder aus dem Leben des Erzvaters umfassenden Folge entstammen. So »Abraham kauft einen Acker Landes als Grabstätte für seine Gattin Sara« (Genesis, Kap. 23, Vers 16—19, Abb. S. 79). Im Hintergrund ist der Leichenzug Saras zur Höhle Mamre sichtbar. Die reiche Bordüre weist links, rechts und unten zwischen architektonischen Nischen allegorische Figuren auf, die sämt-

[1]) Die Ausstellung war im Sommer 1920. Die Veröffentlichung des Berichtes mußte wegen Raummangels bis jetzt zurückgestellt werden. D. R.



DIE TAUFE CHRISTI. — ERSTER EINZELTEPPICH.
Vgl. Abb. S. 73 und 75 unten. — Text S. 78

liche in inhaltlichem Zusammenhang mit dem dargestellten Gegenstande stehen: Atropos, die den Lebensfaden abschneidende Parze, Querimonia, die Klage, Ploritus, ein händeringender Jüngling, Spes, die Hoffnung, säend und noch mehrere andere. Aus dem gleichen Zyklus weiterhin die hinreißend großartige Komposition »Die Teilung des Landes am Jordan, zwischen Abraham und Lot«(Genesis, Kap. 13, Vers 8—12). Besonders die beiden überlebensgroßen Mittelfiguren fesseln immer von neuem wieder das Auge. Auf Barend van Orley weisen auch die Darstellungen aus dem Buche Tobias (Kap. 2, 3). Der alte Tobias segnet seinen Sohn und entsendet ihn zu Gabel, eine Schuld einzutreiben (Abb. S. 80) und (Kap. 9): Der Engel Raphael empfängt für Tobias von Gabel die Schuldsumme

DER TRIUMPH DER ZEIT ÜBER DEN RUHM. — AUS EINER FOLGE DER 6 TRIUMPHZÜGE PETRARCAS
Text S. 80



JESSE. UNTERE BORDÜRE DES TEPPICHS: TAUFE CHRISTI. — *Vgl. Abb. S. 74*
Text S. 78



DER APOSTEL PAULUS PREDIGT DEN FRAUEN VON PHILIPPI
Text S. 78

(Abb. S. 81). Diesen Szenen schließen sich die Darstellungen aus dem Buche Josua an, als deren Schöpfer Pieter Coecke van Elst gilt. »Der Herr fordert Josua auf, über den Jordan in das verheißene Land zu ziehen.« »Josua gebietet den Hauptleuten des Volkes, Vorrat zu schaffen und Weiber und Kinder im Lande zu lassen« (Kap. 1). »Das Volk Israel geht mit den die Bundeslade tragenden Priestern trockenen Fußes durch den Jordan.« »Josua läßt zum Zeichen zwölf Steine aus dem Bette des Jordans mit hinübertragen« (Kap. 3, 4) und »Die Gibeoniter sprechen mit List, als kämen sie von fernher, zu Israel und bereden Josua, mit ihnen einen Bund zu schließen« (Kap. 9). Alle diese vorgenannten Darstellungen sind Brüsseler Bilderteppiche meist aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts und haben fast durchweg eine Höhe von 4,50 m, eine Breite von 6 m, der Jordanteppich sogar eine solche von 8 m. Zu einer Folge von sieben verschiedenen großen Stükken gehört der herrliche ornamentale Teppich mit Szenen aus der Passion Christi



DIE TAUFE CHRISTI. — ZWEITER EINZELTEPPICH
Vgl. Abb. S. 74. — Text S. 79

(Abb. S. 83), der neun Medaillons umfaßt mit der Darstellung Christus vor Kaiphas, Kaiphas zerreißt sein Gewand, Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Ausstellung vor dem Volke, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme. Diese Medaillons heben sich von einem mit grotesken Ornamenten und Figuren reich geschmückten roten Grunde ab. Der Stil der Ornamente ist durchwegs der der römischen Hochrenaissance, auch die Entwürfe der figürlichen Darstellung weisen auf einen italienischen Künstler, der aber leider unbekannt geblieben ist. Ein Gegenstück zu diesem Teppich bildet der folgende, der in drei übereinandergestellten Medaillons die Darstellungen: Christus in der Vorhölle, die Auferstehung des Heilands und die Frauen am Grabe enthält. Der erstere Teppich mit der Passion Christi hat eine Höhe von über 3 m,



DIE TEILUNG DES LANDES AM JORDAN ZWISCHEN ABRAHAM UND LOT
VON EINER 10 DARSTELLUNGEN UMFASSENDEN FOLGE AUS DEM LEBEN ABRAHAMS. — *Text S. 73*

eine Breite von 4,56 m, der letztere eine Höhe von 3,13 m, eine Breite von 1,45 m. Ein kleiner niederländischer Teppich unter Verwendung von Metallfäden mit reicher Bordüre im italienischen Groteskenstil mit echt allegorischen Figuren, die Anbetung der heiligen drei Könige darstellend, ist von ausgezeichneter Schönheit in Form und Empfindung. Aus einer neun Szenen aus der Geschichte Moses umfassenden Serie stammt der lothringische Bilderteppich aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts: »Moses empfängt auf dem Berge Sinaï die Gesetztafeln aus der Hand des Herrn« (Exodus, Kap. 34). Dieser gleichfalls unter reicher Verwendung von Metallfäden komponierte Gobelin hat eine Höhe von 4,17 m, eine Breite von 5,20 m und lehnt sich in seiner Komposition an das raffaelische Fresko in den Loggien des Vatikans. Zu den bedeutendsten Stücken der Ausstellung gehören auch die drei Darstellungen aus einer vier Szenen aus dem Leben des Apostels Paulus bildenden Serie »Der Apostel Paulus predigt den Frauen von Philippi« (Apostelgesch., Kap. 16), »Die Ergreifung des Apostels Paulus im Tempel von Jerusalem« (Kap. 21), »Der Apostel Paulus verteidigt sich vor dem König Agrippa, der Könige Berenice und dem Präfekten Festus gegen die Anklagen der Juden« (Kap. 25). Der erste der drei vorgenannten Gobelins zeigt uns den predigenden Apostel links zu Füßen eines Baumes sitzend, ihm gegenüber mit gekreuzten Armen die von ihm bekehrte Patrizierin Lydia (Abb. S. 75). Die Entwürfe stammen von Pieter Coecke van Aelst (1501—1550), die Höhe beträgt 4,17 m, die Breite 3,83 m. Für die beiden anderen Szenen, ebenfalls niederländische Bildteppiche unter reicher Verwendung von Metallfäden, gilt hinsichtlich der Person ihrer Entwürfe das gleiche wie bei der ersten Darstellung, nur ist ihr Umfang noch ein größerer. 4,20 m Höhe und 4,40 m Breite. Niederländischer Herkunft ist auch der Einzelteppich »Die Taufe Christi« vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Abb. S. 74). In den Wolken Gottvater und die Taube mit dem Spruchbande »Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene conplacui«, rechts erscheinen die Figuren zweier Schriftgelehrten. Symbolisch fein gestaltet ist die Bordüre aus Blattblumen- und Fruchtranken mit Vögeln, dazwischen die Figuren der Vorfahren Christi (die Wurzel Jesse), oben in der Mitte die sitzend auf der Mondsichel thronende Madonna mit dem Kinde. Die Komposition — Höhe 2 m, Breite 1,75 m — geht in ihrer Hauptgruppe auf Rogier van der Weydens Johannes-Altar zurück. Ein Gegenstück, identisch in der Komposition der Hauptgruppe mit der



ABRAHAM KAUFT EINEN ACKER ALS GRABSTÄTTE FÜR SEINE GATTIN SARA
VON EINER 10 DARSTELLUNGEN UMFASSENDEN FOLGE AUS DEM LEBEN ABRAHAMS. — *Text S. 73*

vorstehend geschilderten, zeigt Gottvater gleichfalls in den Wolken mit der Taube, jedoch rechts und links zwei Engel mit dem Kreuz und der Martersäule. Im Vordergrunde rechts und links je eine Frau der heiligen Sippe mit ihren Kindern, dahinter je drei Schriftgelehrte. Höhe 2,38 m, Breite 2,29 m (Abb. S. 77).

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts und dem Beginne des 17. vollzieht sich in der Kunst der Bildwirkerei ein ganz wesentlicher Umschwung, der sich auch in dem Zurücktreten der religiösen Motive bemerkbar macht. Die bedeutendste Veränderung vollzieht sich aber in Stil und Technik. Die Weberei wird gröber und breiter, sie verzichtet auf die zartesten Abtönungen und auch auf die Beigabe von Gold und Silber. Wie in der gesamten Malerei des Nordens, so wird auch in den Brüsseler und in den Pariser Weberwerkstätten der Stil von Peter Paul Rubens vorherrschend, der auch dieser Kunstgattung den Stempel seiner gewaltigen Eigenart aufdrückt. Seine großgedachten und mit Rücksicht auf die Flächenkunst der Bildwirker erfundenen Kompositionen sind auf der Ausstellung durch drei Teppiche aus der Folge des Lebens des Kaisers Konstantin und ein Stück aus der Geschichte von Decius Mus würdig vertreten. Die drei erstgenannten stammen aus einer sechs Teppiche umfassenden Serie und zeigen feinste Pariser Arbeit aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Es sind dies »Die Gründung von Byzanz durch Kaiser Konstantin«, »Kaiser Konstantin zeigt seinen Kriegern das Monogramm Christi in den Wolken« (Abb. S. 82) und »Der Triumph Kaiser Konstantins«. Wie schon vorstehend erwähnt, sind deren Entwürfe von Rubens und wurden für König Ludwig XIII. zur Ausführung in der von Marc de Comans und Frans van der Planken geleiteten Pariser Gobelinmanufaktur gemalt. Sämtliche drei Gobelins haben durchschnittlich eine Höhe von 4,70 m und eine Breite von 4,70—5,30 m. Einen großen monumentalen Zug weisen auch die drei Darstellungen aus der acht Stücke umfassenden Folge des »Reitunterrichts König Ludwigs XIII.« auf und zwar »Neptun erschafft mit seinem Dreizack das Pferd«, »König Ludwig auf einem die Passade zur Rechten machenden Pferde« und »Der junge Fürst auf dem nach links springenden Pferde«. Die Entwürfe sind von Jakob Jordaens (1593 bis 1678) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und eine überaus virtuose Betätigung der Brüsseler Teppichwirkerei; die Höhe der Teppiche ist 4,10 m, die Breite 5,20 m.

In den Anfang des 16. Jahrhunderts führen uns die künstlerisch hervorragenden drei



TOBIAS SEGNET SEINEN SOHN UND SENDET IHN ZU GABEL
AUS EINER FOLGE VON 8 SZENEN AUS DEM BUCHE TOBIAS. — *Text S. 74*

Stücke aus der Serie der Triumphzüge Petrarkas, eines in der damaligen Zeit häufig verwendeten Motivs. Sie zeigen den Triumph des Todes über die Keuschheit, den Triumph des Ruhmes über den Tod und den Triumph der Zeit über den Ruhm (Abb. S. 75). Diese französischen Bildteppiche, die aller Wahrscheinlichkeit nach in Tours gewirkt wurden, haben eine Höhe von 4,15 m, eine Breite bis zu 5,64 m, sind noch ohne Bordüre mit überwiegend spätgotischem Stilempfinden in den Allegorien und dem miniaturartigen Beiwerk. Diese Spätgotik macht sich auch in den folgenden Serien der »Todsünden« bemerkbar, während in der Serie der »Tugenden« die Größe der Renaissance-Auffassung, deren kompositionelle Geschlossenheit bei klassischer Ruhe oder stürmischem Schwung in den Stücken der übrigen Folgen sich augenfällig kundgibt, besonders in den schon besprochenen biblischen Darstellungen. Drei Arbeiten der Pariser Manufaktur, Riesenteppiche aus der Folge von elf Szenen aus dem Leben Alexanders des Großen »Die Schlacht beim Übergang über den Granicus« versinnbildlichend, sind in ihren Kartons nach fünf heute in Louvre aufbewahrten Kolossalgemälden von Charles Lebrun (1619—90) von Houasse, Yvart, Renel und Lichery für die Königliche Gobelinmanufaktur in Paris entworfen. Alle Gobelins dieser Folge weisen oben das königlich französische Wappen mit dem Spruch: Nec pluribus impar auf; sie zeigen 4,80 m Höhe, 4,30 m Breite, das Mittelstück sogar das Riesenformat von 8,44 m Breite! Unter den Genre-Motiven sei hier auch eine Szene aus dem Landleben »Lautespielender Kavalier mit seiner Dame«, ein durch reichen technischen Glanz blendendes Meisterstück angeführt, das einer Folge von acht Darstellungen entnommen ist. Der Entwurf ist von Jordaens aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und die Darstellung ist von schweren, zum Teil variierten, aber im Grundton übereinstimmenden architektonischen Umrahmungen umgeben. Aus dem 17. Jahrhundert stammt ferner der prächtige Gobelin »Die Nacht«, Brüsseler Arbeit nach einem Entwurf von Joes van Hoecke (1611—51), von Eberhard Leyniers und Gilles van Habbeke für den Erzherzog Leopold



DER ERZENGEL RAPHAEL NIMMT VON GABEL DIE SCHULDSUMME IN EMPFANG
AUS EINER FOLGE VON 8 SZENEN AUS DEM BUCHE TOBIAS. — *Text S. 74*

Wilhelm um 1650 hergestellt. Aus einer die zwölf Monate des Jahres darstellender Folge ist der reiche ornamentale Groteskenteppich auf rotem Grund »Der Monat Juli«, mit zwei landschaftlichen Darstellungen der Heuernte und der Figur des stehenden Jupiter mit dem Zeichen des Löwen; es ist ein Brüsseler Bildteppich unter reicher Verwendung von Metallfäden aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, wohl von Nicolaus Leyniers; Stil der Ornamente und Figuren ist denen der florentinischen Arazzi des 16. Jahrhunderts eng verwandt. Zu den Brüsseler Teppichfolgen, in denen die Stilreinheit zur äußersten Läuterung gelangt ist, zählt besonders die sechs Bildteppiche umfassende Serie von Gartenansichten und aus diesen wiederum als die herrlichsten Schöpfungen, die Szenen aus dem Mythos vom Gott des Erntesegens »Vertumnus und der Obstnymphe Pomona«, die schon in der Wiedergabe der allegorischen Figuren fast unerreicht dastehen; es sind drei Teppiche mit reicher Rahmenbordüre aus dem 16. Jahrhundert, deren Entwürfe französischen Ursprungs sein dürften und eine Höhe von 4,25 m, eine Breite von 4,50—5 m haben. Auf die Mitte des 16. Jahrhunderts weist auch der französische, in Fontainebleau für König Franz I. gewirkte Bildteppich »Danaë«, dessen Komposition für Francesco Primaticcio beglaubigt ist. Dieser Teppich, 3,32 m hoch und 6,25 m breit, gehört zu einer sechs mythologische Darstellungen umfassenden Folge und wirkt besonders durch seinen leuchtenden Farbensinn, was auch für die Gobelins »Der Tod des Adonis« und »Der Kampf der Kentauren und Lapithen«, die gleichfalls dieser Folge angehören, gesagt sein soll. Ein Prachtstück allerersten Ranges ist dann noch der im Architektur- und Groteskstil der jüngeren römischen Raffaelschule mit mythologischen Figuren gezierte »Thronhimmel«, ein Brüsseler Bildteppich von 1566 mit überreicher Verwendung von Metallfäden. Die Rückwand des Baldachins ahmt eine vornehm gehaltene perspektivische Thronsesselarchitektur nach mit zahlreichen farbigen Groteskenornamenten, kleinen Fruchtbäumen und mythologischen Figuren vor goldenem Grunde. In der Mitte, vor einer lichten Säulenhalle thronend, Pluto und Proserpina,



KAISER KONSTANTIN ZEIGT SEINEN KRIEGERN DAS MONOGRAMM CHRISTI
AUS EINER 6 TEPPICHE UMFASSENDEN FOLGE. — *Text S. 79*

in den Ecken vier Medaillons. Das Plafondstück zeigt rechts und links dieselbe flächenhafte Ornamentik, in der Mitte eine perspektivisch verkürzte dreigeschossige Säulenkuppel, an drei Seiten schmale, mit blauen Fransen versehene golddurchwirkte Kranzstreifen. Die Rückwand des Teppichs mißt 4,19 m in der Höhe, 2,61 m in der Breite; das Plafondstück in der Tiefe 1,67 m, in der Breite 2,85 m. Der Thronhimmel ist eines der schönsten und seltensten Stücke der Sammlung und dürfte wohl keines seinesgleichen haben.

Die beschränkten Räume des zweiten Stockwerks lassen der freien Entfaltung der Schönheit der Gobelins weniger Spielraum. In den Vordergrund der ausgestellten Stücke tritt hier eine neue dekorative Spielart »Die Verdüre«, die hauptsächlich in den flandrischen und französischen Teppichen wiederkehrt und in der das Pflanzenmotiv fast alleinherrschend ist (Abb. S. 84). Gegen das Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts macht sich unzweifelhaft ein neuerlicher Antrieb nach der Seite des malerischen Naturalismus geltend. Die Brüsseler Weber lassen zugunsten der stärkeren Illusion die Bordüre fort, die Landschaften wirken mehr perspektivartig und sind dazu bestimmt, in die Wand fest eingelassen zu werden. Sie schildern Bauernkirmessen nach Teniers, Hafenansichten, Soldatenszenen, historische Geschehnisse aus fernen Landen, zeigen lothringische ornamentale Tapisserien aus dem Nachlasse Franz' I. von Lothringen, dann ein Meisterwerk der Pariser Manufaktur »Der Kampf in der Tierwelt«



ORNAMENTALER TEPPICH MIT SZENEN AUS DEM LEIDEN CHRISTI. — ZU EINER FOLGE VON 7 GROSSEN STÜCKEN GEHÖRIG

Text S. 76



VERDURE, ORNAMENTAL STILISIERT, VON GROSSEN VÖGELN BELEBT
Text S. 82

und erreichen den höchsten Reiz in der feinen Abtönung sonniger landschaftlicher Hintergründe. Hervorzuheben sind namentlich die drei Teppiche mit Szenen aus dem Leben Julius Cäsars, eine Folge von Darstellungen aus dem Mythos der Diana, die zwei Teppiche mit Taten des Vizekönigs João de Castro in Portugiesisch-Indien, die Eroberung von Siebenbürgen durch Herzog Karl V. von Lothringen, letzterer ein lothringischer Bilderteppich aus dem 18. Jahrhundert. Der prächtige Bildteppich »Der Konsul Decius Mus wird vom Pontifex Maximus zum Tode für das Vaterland geweiht« stammt aus einer fünf Szenen aus der Geschichte des Decius Mus behandelnden Folge, deren Entwürfe gleichfalls von Rubens herrühren und unter seiner Aufsicht von van Dyck (im Auftrag von genuesischen Kaufleuten) in großen Ölgemälden festgelegt wurden; ihre Originale befinden sich in der Liechtenstein-Galerie in Wien. Aus der Herkules-Serie der niederländische Bilderteppich »Herkules erschlägt den Diomedes«, aus der Marc Anton-Serie »Der Triumphzug des Antonius und der Kleopatra«, aus der Sage von Dido und Aeneas eine Szene »Venus und Aeneas«, zwei Monats-Darstellungen »November und Dezember« aus einer sechs Teppiche umfassenden Folge. Eine Anzahl von Genre-Motiven, so »Die Schäferin«, Offiziere beim Mahl, zwei Szenen aus Don Quichotte nach Charles Antoine Coypel (1694—1752), Trophäen mit den Wappen Herzog Leopolds von Lothringen und seiner Gemahlin Elisabeth Charlotte von Orleans und weiterhin eben eine ansehnliche Zahl der schon erwähnten Verdüren. Nicht weniger als 93 der kostbarsten Gobelins weist diese einzig in ihrer Art dastehende Ausstellung auf, von deren wunderbarer Pracht der Beschauer fast erdrückt wird, sie bildet einen künstlerischen Genuß, wie er in solcher Vollendung wohl noch kaum irgendwo geschaut werden konnte.

Die Anordnung der vom staatlichen Unterrichtsamt gemeinschaftlich mit der Verwaltung des Hofärars veranstalteten Gobelins-Ausstellung, die natürlicherweise an alle Beteiligten hohe Anforderungen stellte, ist das Werk eines engeren Komitees, das sich aus dem Vizedirektor des Österreichischen Museums, Regierungsrat Dr. Trenkwald, seinen



GUNTRAM LAUTENBACHER MADONNA IM ROSENHAG
Tempera-Skizze zu einem Altarblatt. — Text S. 86

Kollegen vom Kunsthistorischen Museum, Dr. Hermann und Dr. Baldaß, welch letzterer auch den vorzüglichen, allgemein belehrenden Katalog verfaßte, Fräulein Hermine Bach, der Leiterin der Restaurieranstalt für Gobelins, zusammensetzt und dem Architekt Professor Karl Witzmann, für die dekorative Ausgestaltung zur Seite stand. Außer dem schon erwähnten Katalog von Dr. Baldaß mit einer trefflichen Einleitung von Dr. Trenkwald bieten dem Publikum eine vortreffliche Orientierung die von dem Direktor der Staatlichen Lichtbildstelle Dr. Guby herausgegebenen »Österreichischen Kunstbücher«, deren soeben rechtzeitig (im Verlag Ed. Hölzel) erschienenen Bändchen »Die Wiener Gobelinsammlung« von Dr. Ludwig Baldaß und »Das Wiener Belvedere« von Dr. Bruno Grimschütz, beides Monographien zu ebenso reichhaltigen wie preiswerten kleinen Bildermappen, die eine für jeden Besucher der Ausstellung willkommene Ergänzung sein werden[1]).

3 JAHRE GEFANGENSCHAFT!

(Dazu die Abb. S. 85—88 und Beiblatt)

Ein grauer Nebeltag, zuweilen durch kalte Regenschauer unterbrochen, erscheint meiner Erinnerung diese Zeit. Die einzige Möglichkeit, Ruhe und Vergessen zu finden,

[1]) Die Abbildungen S. 73—84 sind nach Aufnahmen der Staatlichen Lichtbildstelle für Österreich in Wien hergestellt.



GUNTRAM LAUTENBACHER BERGPREDIGT

Farbenskizze

war, sich loszulösen von der Wirklichkeit und sich ins Traumland des Geistes der Phantasie zu versenken. Anfangs freilich, bei schwerer Arbeit und schlechter Kost, konnte ich weder an Kunstgenuß noch Selbstbetätigung auf diesem Gebiete denken. Man war froh, wenn man sich abends, todmüde wie man war, auf seinen Strohsack werfen durfte. Der Sonntag diente dazu, die schmutzige Wäsche zu waschen — die Aussicht auf eine hoffnungslos unbestimmte Dauer dieses Zustandes wirkte einfach niederschmetternd und lange währte es, bis sich die seelische Bedrücktheit zu melancholischem Stumpfsinn gemildert hatte. Die Erlösung von der schweren körperlichen Arbeit brachte für mich Herbst 1917 das Lazarett. Mit der Muße kam auch schüchtern wieder die Lust zu zeichnen: die ersten Versuche fielen freilich erschreckend schlecht aus. Die gut ausgestattete Lagerbibliothek taute dann meinen Geist wieder auf und ein wohltätiger Zwang zum Schaffen ergab sich daraus, daß Kameraden begehrten, für ihre Lieben daheim konterfeit zu werden; so entstanden mit der Zeit viele Hunderte von Bildnisstudien, freilich alle in kleinstem Format (Abb. Beibl. S. 29). Mit der Zeit stellte sich auch die Lust zu komponieren wieder ein; aufgerissene Briefbögen oder was sich sonst gelegentlich bot, diente dazu, Gedanken summarisch niederzulegen, ungewollt und unbewußt arbeitete der Geist weiter, es entstanden Variationen — dieselbe Idee brauchte manchmal ein Jahr, bis sie als endgültig festgelegt werden konnte — Zeit war ja in Fülle vorhanden. Herbst 1918 war mir zum ersten Male Gelegenheit gegeben, in größerem Format zu arbeiten: für das Lager Chateau d'Oleoon malte ich ein Altarblatt (150 x 160 cm), eine Madonna im Rosenhag, im Hintergrund das Meer in ruhiger Spiegelung und in der Ferne die Insel mit ihrem markanten Kirchturm. Die Abbildung auf Seite 85 gibt die erste Farbenskizze, die in der Komposition noch nicht ausgeglichen ist. Gemalt habe ich mit Tempera auf zusammengeklebte Bögen Zeichenpapier in einer leeren Küche der Festungskasematten, die von oben eine sehr magische, aber ebenso dürftige Beleuchtung erhielt (Abb. S. 88 und Beibl. S. 28).



GUNTRAM LAUTENBACHER HULDIGUNG VON DEM HEILAND AM KREUZ

Aquarellskizze. — Text S. 88

Trotzdem war die Befriedigung sehr groß, wieder einmal allein sein zu können; man glaubt nicht, wie sehr es einem schließlich auf die Nerven fällt, mit mehreren hundert Mann Tag und Nacht in engstem Raume beieinander sein zu müssen, immer dieselben Gesichter zu sehen, denselben Zaun, dieselben Posten und das nämliche Stückchen Himmel. Die einzige Rettung war, sich wie eine Schnecke ins eigene Haus zurückzuziehen in eine Scheinwelt, die man sich nach Belieben bauen und ausstatten konnte. Guter Jean Paul, dir, dem Mann mit der wildwuchernden Einbildungskraft, gebührt vor allem unser Dank und dir, du Phantast und Menschenkenner E. Th. A. Hoffmann und euren lieben Kollegen von der Romantik zusamt. Wirklichkeit und Alltag brauchten wir nicht, dessen hatten wir



GUNTRAM LAUTENBACHER KÜCHE
Tempera. — Text S. 86

übergenug, aber ihr führtet uns hinaus aus unsern Fesseln und maltet uns bunte Bilder der Freiheit und des Glückes. Unwillkürlich schlüpfte der Drang des Herzens in die Feder und es entstanden kuriose Illustrationen aller Art. Ein Trost wäre uns auch gute Musik gewesen, doch hatte ich bis fast zu Ende meiner Gefangenschaft nicht das Glück, selbst meine bescheidensten Ansprüche befriedigt zu sehen. Erst im Lager Blaye kam eine gute Kapelle zusammen. Das machte: der Dirigent war selbst begeistert und verstand mitzureißen. Zum Dank und Gedenken stattete ich ein Orchestergedenkbuch aus, das ein fleißiger Kamerad in schönen gotischen Lettern auf Wathmanpapier schrieb, mit farbigen Illustrationen, Titelblatt und Porträt des Dirigenten. Die Studie »Im Turm« (Abb. Beibl. S. 32) wurde auch zu diesem Zweck verfertigt. In gleicher Weise entstand ein Theatergedenkbuch, aus dem eine Studie zum Porträt des Schauspielers und Leiters Conradi abgebildet ist (Abb. Beibl. S. 29). Überhaupt suchte ich durch stetiges Skizzieren meiner Kameraden in ihren ungezwungenen Bewegungen im Liegen, Sitzen, Kauern das fehlende Aktstudium möglichst zu ersetzen. Nun sei noch eines zweiten Altarbildes gedacht, für das Hospital La Touche-Treville in Rochefort. Dort lagen Kranke und Verwundete vom großen Rückzug 1918 und dem darauffolgenden »Wiederaufbau der ehemaligen Front«, der uns mindestens so viel Leute gekostet hat, als eine schwere Offensive. Schwerlich wird man irgendwo so viel Elend und Verwahrlosung an Leib und Seele beisammen gefunden haben wie hier. Epileptiker und Amputierte, Lungenschwindsüchtige und Blinde harrten hier bis Juli 1919 ihrer Heimkunft; bis März 1919 hatten viele noch nicht Gelegenheit gefunden, ihre Angehörigen zu benachrichtigen. — Doch genug, ich will ja nicht anklagen, ich soll nur erzählen. Die zuerst als Studie zu einem Altarblatt eingereichte Pietà (Abb. Beibl. S. 34) fand nicht die Genehmigung der Franzosen. So entstand schließlich eine Art Santa Conversazione mit dem Kreuz, zeitlos, mystisch gedacht (Abb. S. 87). Die zwei letzten Weihnachten baute ich auch mir und meinen Kameraden eine Weihnachtskrippe, die Figuren, auf Papier gemalt und auf Karton aufgezogen, bewahre ich noch als Andenken. Statt der Hirten eilten Kriegsgefangene zur Krippe: das göttliche Kind hat ja für die Mühseligen immer einen besonderen Trost gehabt und der ist es auch, der uns ehemalige P. G. nicht diese Jahre für verloren halten läßt. Jugendmut und Jugendleichtsinn sind uns wohl auf immer entschwunden, doch trauen wir uns auch in der Heimat doppelt ruhig dem Leben ins Auge zu schauen, gleichweit entfernt von Überschätzung seiner Schmerzen, wie seiner Freuden.

Guntram Lautenbacher

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. XV. Jahrgang. Redaktion: S. Staudhamer, Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. in München, Karlstr. 6. Der vollständige Jahrgang M. 600.—. Format und Ausstattung wie »Die christliche Kunst«. Sehr reiche Illustrierung.

Aus dem Inhalt der ersten sechs Nummern (Oktober 1922 bis März 1923): Ein Beitrag zur Geschichte des Gebetbuches. — Fronleichnamsfahne. — Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. — Die Glocken für Trautmannshofen. — Die Jubiläumsausstellung. — Der St. Barbarakult in Schlesien im Lichte der bildenden Kunst. — Die Fresken der St. Josephskirche zu Grüssau. — Natur und Stil. — Magnusreliquien. — Zahlreiche kleinere Mitteilungen. 34 Abbildungen.





Sonderbeilage zu „Die christliche Kunst"
Gemalt 1885

K. BAUMEISTER
MATER AMABILIS



KARL BAUMEISTER ERINNERUNGSBILD AN DEN GRAFEN LUDWIG VON ARCO-ZINNEBERG

Text S. 101

KARL BAUMEISTER

Von Dr. ADOLF FÄH

(Vgl. die Abb. S. 89—111)

Im anmutigen württembergischen Achtale, am Fuße der Schwäbischen Alb, in Zwiefalten, stand Karl Baumeisters Wiege. In den Räumen der ehemaligen Abtei erblickte er am 24. Januar 1840 das Licht der Welt.

Sein Vater Zyriakus Baumeister bekleidete 1835—1875 die Stelle des ersten Oberwärters in der späteren Kgl. Württembergischen Heilanstalt Zwiefalten, wo er zugleich das Amt eines Wundarztes und Hauschirurgen zu versehen hatte. Rastlose Energie und unermüdliche Schaffensfreude scheinen als väterliches Erbe auf den Sohn übergegangen zu sein. Denn Vater Baumeister gelang es, durch Privatstudium in Zürich und Tübingen als Mediziner immatrikuliert zu werden.

Tiefe Religiosität und peinliche Ordnungsliebe leuchteten der Familie im Beispiele der Mutter Anna Maria, geb. Ulrich von Hechingen, voran.

Im Herbst 1853 begleitete die Mutter ihren Karl nach Ulm, wo dieser eine dreijährige Lehrzeit im lithographischen Institute von J. E. Ling anzutreten hatte. Den eigentlich beruflichen Arbeiten brachte der Lehrling wenig Interesse entgegen. Lieber zeichnete



KARL BAUMEISTER KINDERSTUDIEN

Text S. 96

er die Ansicht der Stadt, des Münsters auf Stein, war hocherfreut, wenn der Meister ihm Entwürfe für Bilderbogen überließ.

Die Zukunft verursachte dem Knaben wenig Sorge. Denn er schrieb seiner Mutter: Ich begnüge mich gerne mit Wasser und Brot und einem Strohsacke als Lagerstätte, wenn ich mich nur der Malerei widmen darf[1]).

Der Bittende scheint rasch Erhörung gefunden zu haben. Denn die Akademie der Bildenden Künste in München stellte über das 2. Semester 1855/56 bereits das Zeugnis aus, daß der Schüler der Antikenklasse Karl Baumeister die Akademie »mit sehr großem Fleiße besucht, nach der Natur und Antike gezeichnet, sehr gute Fortschritte gemacht und sich sehr lobenswürdig betragen hat«.

Den nämlichen Fleiß entwickelte der Strebsame auch in der Malschule von Prof. Anschütz, wie in der Komponierabteilung von Phil. Foltz.

Als Abschluß des Aufenthaltes an der Akademie erschien 1865 »Der Erdenpilger«, eine symbolische Trilogie voll dramatischer Kraft und gewaltiger Gegensätze. Auf felsigem Hintergrunde bauen sich in beinahe architektonischer Strenge die Szenen auf (Abb. S. 91).

Die Mitte nimmt der Erdenpilger, eine ideale Jünglingsgestalt, ein, umgeben von den Personifikationen der drei göttlichen Tugenden.

In der Höhe thront Christus, die Rechte segnend erhoben, in seiner Linken die den Erdenpilger erwartende Siegeskrone. Anbetend knien links vor drei musizierenden Engeln Maria und der hl. Stephanus, rechts der hl. Josef und die hl. Barbara.

Diese beiden weihevollen Gruppen ragen aus dem Gewoge düsterer Leidenschaften voll majestätsvoller Ruhe auf. In der Tiefe thront auf einem mächtigen Lindwurm der Fürst der Welt mit dem von der Schlange umwundenen Dreizack in der Rechten. Neue Nahrung bietet der Weltmächtige dem Geize an, der ängstlich seine Schätze in Säcken und Truhe bewacht und kniend sich über diese hinneigt. Die Selbstvergötterung in der Nähe, mit den Zügen des großen Spötters Voltaire,

[1]) Der vorliegende Artikel, zum 82. Wiegenfeste des Künstlers, mußte wiederholt zurückgelegt werden. Er gibt aphoristisch den Hauptinhalt einer ausführlichen Biographie des Autors wieder, deren Erscheinen die Ungunst der Zeit bisher verhinderte. Die Verzögerung bedauern wir aufs tiefste, schon auch deshalb, weil wir in dankbarer Verehrung an dem Meister hängen, dessen tiefgehende Anregungen wir in jungen Jahren genießen durften. Wiederholt baten wir den Künstler vor Jahren, uns die Herausgabe eines Sonderheftes zu gestatten; allein unser Wunsch scheiterte an seiner großen Bescheidenheit. Die Red.



KARL BAUMEISTER DER ERDENPILGER

1865. — Text S. 90.

Nach dem Karton

Vgl. Abb. S. 93



KARL BAUMEISTER
MARIÄ KRÖNUNG AUF DEM BUSSEN
Text S. 100

legt selbstbewußt die Rechte auf die ordengeschmückte Brust. Der Dämon an der Presse flüstert jene Gedanken ein, welche die niedergetretene Bibel und das Kruzifix zu den Füßen ahnen lassen.

Gegenüber ruht die Lüsternheit auf weichem Pfühle, den Becher hoch erhoben. Die Genußsucht trägt die Laute, in deren Saiten der Dämon greift.

Fünf Lustren eröffnen nun ihre arbeitsvollen Tore des selbständigen Schaffens.

Kaum hatte der Künstler die Akademie verlassen, leistete er einer Einladung nach Holland Folge. Der vielbeschäftigte Maler A. Brower hatte sich um hilfsbereite Hände umgesehen, um seinen großen Entwurf: »Die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten« in stereochromatischer Manier übertragen zu lassen, welche Arbeit in Harlem ausgeführt wurde.

Im Herbst 1866 nach Hause zurückgekehrt, wünschte er seiner Heimat ein Werk in der soliden Freskentechnik zu schenken. In der Gottesacker-Kapelle von Zwiefalten, einem schlichten Baue aus spätgotischer Zeit, entstand ein auferstandener Heiland in doppelter Lebensgröße.

Einen glänzenden Beweis der Solidität der al fresco-Technik bietet dieses Werk, denn trotz des halben Jahrhunderts seines Bestehens scheint es eben frisch vollendet zu sein.

Den schönsten Auftrag seines Lebens erhielt der Künstler von dem kunstsinnigen Grafen Quadt-Isny für dessen Rosenkranz-Kapelle auf Schloß Moos bei Lindau i. B. (Abb. S. 93—95).

Er wurde 1882 mit der Aufgabe betraut, den Chor mit der Darstellung des glorreichen Rosenkranzes zu schmücken (Bild S. 93). Künstlerisch war die Lösung keine leichte. Der fünfeckig geschlossene Chor stellte die schmale spitzbogig abschließende Schlußwand und die beiden anschließenden Flächen, von den nämlichen undankbaren Raumverhältnissen, zur Verfügung.

Mit jener künstlerischen Freiheit, wie sie Baumeister im glanzvollen Münster seiner Heimatgemeinde so häufig bewundert hatte, wurde die hemmende Raumbeschränkung ignoriert. Die Golddraperie des Thronhintergrundes verbindet die drei disponibeln Flächen friedlich miteinander.

Nach dem Karton

Text S. 92



KARL BAUMEISTER — DER GLORREICHE ROSENKRANZ

Nach dem Karton
Text S. 98



KARL BAUMEISTER — DER FREUDENREICHE ROSENKRANZ

Nach dem Karton

Text S. 99



KARL BAUMEISTER — DER SCHMERZHAFTE ROSENKRANZ



KARL BAUMEISTER JUBILÄUMSBILD LEO XIII.
1887. — Text S. 100

Auf dem Throne sitzt links die leicht sich nach ihrem göttlichen Sohne hinneigende Himmelskönigin. Ihr gegenüber hält Christus in den hoch erhobenen Händen die Krone, um sie seiner Mutter aufs Haupt zu setzen. Vor der Thronrückwand schwebt in reichem Goldstrahlenglanze das Symbol des Hl. Geistes. Das Brustbild Gottvaters in einer Zackenmandorla schließt die mittlere Partie der Komposition in zwangloser Raumausnützung trefflich ab.

Neben dem Throne ziehen sich nach beiden Seiten jene Engelköpfchen hin, die als echte Meisterschöpfungen Baumeisterscher Kunst für diese charakteristisch sind (Abb. S. 90).

Eine Gruppe von drei Figuren zieht links unsere Aufmerksamkeit auf sich. Auf Wolken kniet vorn Ezechiel. Aufmerksam richtet sich sein Kopf in scharfem Profil nach der herrlichen Offenbarung Gottes in der Krönung, während die von ihm prophetisch geschaute Stadt Gottes, als Plan auf einer Marmortafel, der Rechten des Propheten als Stütze dient. Etwas höher sehen wir das erste Menschenpaar.

Diesen drei Figuren gegenüber beobachten wir wieder eine Dreiergruppe. Im wallenden Pluviale kniet Petrus, die Schlüssel in seiner Linken, die Rechte segnend erhoben, zu seinen Füßen auf den Wolken die Tiara. Neben ihm kniet eine herrliche Greisengestalt Ephrem, »der ehrwürdige Sänger des Orients«. Eine jugendlich zarte Frauenfigur schließt diese Gruppe ab, die hl. Theresia mit Buch und Feder.

In der Mitte der Komposition, unter der Krönung Mariä, steht der hl. Michael. Aus



KARL BAUMEISTER HL. LEONHARD

Altarbild in Burgkirchen a. d. Alz, Oberbayern. 1882. — Text S. 100



KARL BAUMEISTER HL. VINZENZ VON PAULA
In Untermarchtal, 1905. — Text S. 100

dem Goldpanzer fließt das weiße Untergewand hervor. Das Grün des bewegten Mantels hebt die Figur aus ihrer Umgebung heraus. Die Rechte hält den gesenkten Degen, die Linke den Goldschild. Der mächtige Kampf ist entschieden, der himmlische Triumphator blickt empor zum Himmel, unter seinen Füßen zuckt der Drache, der vor dem Sturze in die Tiefe schnaubend den Rachen öffnet. Reizende Engel umjubeln die kriegerische Prachtgestalt.

Die ganze wirklich monumentale Komposition ist durch den sternbesäten Himmel der Erde entrückt, in lichte Höhen versetzt. Sie setzt sich aus vier Gruppen zusammen. Die beiden Seiten sind in strengem Parallelismus gehalten. Die Blicke aller Dargestellten haften am Mittelpunkte, an der Krönung, zu welcher auch der Betrachtende unwillkürlich hingewiesen wird. Baumeisters koloristisches Talent verwendet entschiedene Töne, allein er weiß dieselben zum rauschenden Festakkord, der reichlichen Goldes nicht entbehren kann, zu vereinigen.

Für die Geheimnisse der beiden übrigen Rosenkränze waren zwei Flächen im Schiffe der Kapelle reserviert. Jede derselben besteht aus zwei Spitzbogen, die durch eine Gewölbekonsole getrennt sind. Die Raumverhältnisse waren daher noch ungünstiger als beim Chorgemälde, wo doch ein natürlicher Mittelpunkt sich ergab. Allein mit kühner Rücksichtslosigkeit wurde auch hier ein Ausweg gefunden, der sogar der Komposition etwas in sich Abgeschlossenes gibt.

Die Szenerie des freudenreichen Rosenkranzes (Abb. S. 94) zeigt eine teils ausgemauerte Felsvertiefung, über der sich ein Backsteinbogen wölbt mit schmalem Dache. Während hinter dem Goldvorhange mit den eingezeichneten vier übrigen freudenreichen Geheimnissen noch die Holzsparren des Daches sichtbar sind.

Vor der Felsnische sitzt auf erhöhten Stufen, nach rechts gewendet, die Mutter Gottes. Ihre Blicke sind in das Kind versenkt, das auf dem Linnen ihres Schoßes seine Händchen gegen die Mutter ausbreitet.

Links kniet der Erzengel Gabriel. Der reizende Lockenkopf mit dem Blattkränzchen in den Haaren richtet sich empor nach dem Sterne in der Höhe. Mit der Linken macht er den Propheten Isaias aufmerksam auf den Stern. Von seinem Glanze geblendet, schützt die Linke das emporblickende Auge, in der Rechten ruht Tafel und Spruchband seiner Prophezeiungen. An den Felsen lehnt sich anbetend der hl. Athanasius der Große, im orientalischen Bischofsornate. Zwei liebliche Frauengestalten nähern sich der Krippe. Kniend, das Rad zu ihren Füßen, sehen wir die hl. Katharina, als Märtyrerbraut geschmückt, im roten Gewande, den Myrtenkranz in den Haaren. Der Zeigefinger der rechten Hand ist leicht erhoben, als erwartete sie den Ringschmuck für denselben. Hinter ihr etwas erhöht, bringt Pulcheria, die Schwester des Kaisers Theodosius II., die Förderin des Konzils von Ephesus, eine Krone dar. Den Abschluß bildet rechts der hl. Paulus. Das Buch ruht im linken Arme, das Schwert stützt die emporschreitende Gestalt. Die Rechte

weist auf das Geheimnis in der Mitte: »es sandte Gott seinen Sohn«, der Blick eilt auf den Beschauer außerhalb des Bildes.

Die Gruppe erhält oben ihre Ergänzung in einem jubelnden Weihnachtsengel-Chore, Gesang und Gebet begeistert denselben, ein Flöten- und Geigenspieler schließen nach beiden Seiten die himmlischen Sänger ab.

Ein tiefernster Gegensatz zu diesem freudenvollen Geheimnisse tritt uns an der gegenüberliegenden Wand entgegen: Jesus ruht im Schoße seiner Mutter (Abb. S. 95). Die Gesamtanordnung ist ähnlich, nur wird der Stall der Geburt hier durch die offene Grabesnische ersetzt. Vor derselben erhebt sich das mit dem Grabtuche überhängte Kreuz.

In den Dreiergruppen zu beiden Seiten spielt der Schmerz in der Skala tiefster Ergriffenheit und inniger Teilnahme. Einzig die hl. Margareta Alacoque, links im Vordergrunde, hat ihre Hände gefaltet, sie blickt nach der Seitenwunde, sucht das liebende Herz des leidenden Herrn. Johannes, der Liebesjünger, stehend, stützt seine Hände auf das Knie und faßt gleichzeitig die Enden des Grabtuches, auf dem der Heiland liegt, ein Bild namenlosen Schmerzes, der sich ganz in den Anblick des Herrn versenkt. Neben ihm kniet der hl. Bernhard. Auf der Brust trägt er ein Buch, seine Rechte hält die Standarte mit den heraldischen Emblemen der Familie Quadt. Gegenüber stützt vorn der Erzengel Raphael, am Stabe und dem Fische erkenntlich, das Haupt des Herrn. Wirre Locken umrahmen das jugendliche, schmerzerfüllte Pilgerhaupt. Im stehenden Propheten Jeremias haben seine Klagelieder ergreifenden Ausdruck gefunden; in der Stellung des greisen, kahlen Hauptes, den zerrissenen Saiten der Harfe und der offenen Rolle mit einem Texte auf derselben: das ist die Stadt vollendeter Schönheit, die Freude des ganzen Erdkreises. In der Ecke kniet, die Inschrift des Kreuzes und die Nägel in ihren Händen, die hl. Helena, die Mutter des Kaisers Konstantin, eine achtzigjährige Greisin voll tiefer Ergriffenheit.

Den Schmerz der Erde teilt der Himmel. Über dem Vorhange, in dessen oberer Bordüre wir den Ölberg, die Geißelung, Dornenkrönung und Kreuztragung erblicken, sehen wir auf den Wolken des Kreuzbalkens die wehklagenden Engel, in denen zum Weihnachtsjubel gegenüber ein in Schmerz und Wehmut getauchter Gegensatz geschaffen wurde. Die äußersten Figuren in der Höhe verhüllen Sonne und Mond.

Selbst in der Farbe macht sich die stille Trauer der ganzen Gruppe ernst bemerkbar.



KARL BAUMEISTER HL. FRANZISKUS
Ulm a. D., 1908. — Text S. 100

Das Rot im Mantel des Johannes ist ernster gehalten, das Grün im Kleide Ezechiels, selbst das Lila im Rocke des Engels treten mehr in leiser Andeutung hervor.

Vergleicht man die drei Kompositionen in ihrem äußeren Aufbau miteinander, so muß die zarte, sich durch die Köpfe der Gestalten hinziehende S-Linie in den beiden Gemälden des Schiffes, wie der weich nach unten sich senkende Halbbogen der Engelchöre auffallen. Der Gegensatz zum reinen pyramidalen Aufbau der Chordarstellung tritt deutlich hervor. Nähert man sich mit vergleichender Aufmerksamkeit den einzelnen Zusammenstellungen der Figuren, ergibt sich ein neues Gruppenbild mit erhöhtem Mittelpunkt, in allerdings keineswegs mathematischer Genauigkeit, sondern zarter künstlerischer Berechnung. Man vergleiche unter diesem Gesichtspunkte Ezechiel, Adam und Eva oder Margareta, Johannes und Bernhard und ihre entsprechenden Gegenüber, endlich die ganz neu gestellten Paulus, Katharina und Pulcheria.

Nachträglich wurden die beiden leeren Flächen des fünfseitigen Chorabschlusses noch zur Ausmalung überwiesen.

Links sehen wir den hl. Johannes den Täufer, den »letzten Propheten des Alten Bundes«, der »den greisen Moses vom Berge Nabo in die Erfüllung des gelobten Landes«, in das Geheimnis der Krönung Mariä schauen läßt. Gegenüber sehen wir den hl. Joseph (vgl. S. 96), den »großen Patriarchen des Neuen Bundes«, der den damals regierenden Papst, Leo XIII., der Himmelskönigin und ihrem Schutze empfiehlt. Die sorgfältig ausgeführten Kartons sämtlicher Quadt-Bilder und deren Farbenskizzen befinden sich heute im Kollegium von Appenzell (Schweiz).

Vom Jahre 1882—86 arbeitete Baumeister an diesem größten Werke seines Lebens, das je während der Sommermonate an Ort und Stelle in Temperafarben eigenhändig ausgeführt wurde.

Für die Kirche auf dem Bussen malte der Künstler eine Aufnahme Mariä und Krönung (Abb. S. 92).

In der Krönung finden wir keineswegs eine Kopie des Chorbildes auf Moos, trotzdem es sich auch auf dem Bussen um die Füllung von Stichkappen, also ähnlichen spitzbogigen Flächen handelt.

Der Kirche verdankte der Künstler seine Inspirationen. In ihren Gebeten und Hymnen fand er jene Gedankenfülle, Originalität und Frische der Bilder, die sein Schaffen befruchteten. Im Gottesdienste entdeckte er die formale Seite dieser Ideen, die er künstlerisch zu verwerten verstand. Der Kirche schenkte er auch die Großzahl seiner Werke.

Die Altarbilder belaufen sich auf über 50 Nummern, sofern nur diejenigen größeren Umfanges mitgerechnet werden. Wir können nur vereinzelte derselben berücksichtigen.

Unter den Ordensstiftern begegnen wir dem hl. Franziskus von Assisi — 1908 — (Abb. S. 99). Dem blumigen Grunde entwuchsen Rosengebüsche und Lilienstengel. Die hagere Gestalt des seraphischen Heiligen mit den Wundmalen umfängt das Kreuz, das sie liebend an sich drückt. Ähnlich ist der hl. Leonhard — 1882 — (Abb. S. 97). Er kniet auf Wolken, Stab und Ketten zu seinen Füßen. Die Hände sind fürbittend nach der Tiefe gerichtet. Denn er wendet sich an die vor ihm thronende Mutter Gottes, die in ihrem Schoße das segnende Kind hält. Dem hl. Leonhard gegenüber kniet ein anbetender Engel. In der Tiefe dehnt sich die Gegend von Burgkirchen an der Alz aus, mit weidenden Viehherden. Links ist das menschliche Elend, endlich der kniende Stifter, dargestellt.

Eine Verbindung zwischen kirchlicher und profaner Kunst zeigt das liebliche Bild St. Vinzenz v. Paula — 1905 —. Der greise Ordensstifter steht vor einem Pfeiler. In der linken Hand hält er das Buch der Ordensregel, die Rechte ist segnend erhoben (Abb. S. 98). Im Antlitz, das unstreitig Porträtzüge wiedergibt, liegt väterliches Wohlwollen und innige Liebe ausgedrückt. Um ihn herum knien seine geistigen Töchter.

Den Schutz, den die Mutter Gottes den Menschen gewährt, hat der Künstler in origineller Weise zur Darstellung gebracht. Unter der Bezeichnung Mater amabilis — 1885, 1904 — einen religiösen Genrezug im monumentalen Bilde gegeben (Abb. 1 Sonderbeilage). Auf von Wolken umsäumten Stufen schwebt die Königin herab. Sie legt Fürbitte ein für die Gemeinde, deren Stadtwappen ein kniender Engel trägt. Segnend blickt der göttliche Knabe nieder und bewirft den Schild mit Rosen. Ein Halbkreis reizender Engel schließt nach oben die Komposition ab. In anderer Auffassung wurde der Wappenhalter durch einen Modellträger ersetzt, womit der nämliche Gedanke in neuer Form ausgesprochen wird.

Im Auferstandenen — 1904 — hatte Baumeister Gelegenheit, neue Farbenprobleme zu lösen. Aus dem Grabe schwebt die göttliche Siegergestalt empor mit den sichtbaren Wundmalen. Die Rechte ist segnend erhoben, in der Linken ruht die Kreuzesfahne. Rings fluten Lichtstrahlen von der Gestalt aus, in der sich Osterjubel und Ostersegen gleichzeitig verkörpert (Abb. S. 112).

Unter allen Werken Baumeisters ragt die »Gründung der Gesellschaft Jesu«, 1875/76 für die Fürstin von Wolfegg gemalt, hervor (Abb. S. 101), denn sie ist in unzähligen Nachbildungen über den ganzen katholischen Erdkreis verbreitet. In allen Residenzen und Kollegien des Jesuitenordens begegnet man dieser Darstellung.

Eingehende Studien und vielfache Versuche führten zum Historienbilde, in dem alle symbolischen Hinweise ausgeschlossen wurden. In der Krypta des Montmartre zu Paris sind die ersten sechs Gefährten des hl. Ignatius mit ihrem Führer versammelt, am 15. August 1534.

Am Altare steht Peter Faber, als der einzige Priester der jungen Gesellschaft. Eben hat er sich umgewendet, die Patene ruht in seinen Händen. Vor dem Altare kniet, auf die vor



KARL BAUMEISTER GRÜNDUNG DER GESELLSCHAFT JESU

Im Besitze von Fürst Wolfegg. 1876. — Text S. 100

ihm liegende Schwurformel hinweisend, der hl. Ignatius. Hinter diesem erscheint, in das rechte Knie gesunken und vollständig sichtbar der hl. Franz Xaver. Seine Hände sind gefaltet, die Blicke andachtsvoll gesenkt. Zwischen dem Gründer und dem großen Heidenapostel knien Lainez und Rodriguez. Jener ist als künftiger zweiter General der Gesellschaft bereits gekennzeichnet. Er trägt die Eidesformel zwischen den gefalteten Händen, seine Züge weisen einige Ähnlichkeit, mit denen des hl. Ignatius auf, worin der Künstler einer historisch beglaubigten Tatsache folgte. Die beiden Jünglinge schließen die kniende Gruppe ab. Salmeron mit gesenktem Haupte und niedergeschlagenen Augen und Bobadilla, dessen Blicke sich in flammender Liebe nach dem Lebensbrote richteten. Den Hintergrund bildet die kahle Mauer mit dem Bogenfries.

Das nun vorliegende Resultat ist in seiner kaum zu übertreffenden Einfachheit und Klarheit sicher das dankbarste. Die Priestergestalt wirkt in dieser Beleuchtung außerordentlich günstig, sie hat etwas von der zierlichen Leichtigkeit, wie wir sie sonst in den Engelfiguren zu sehen gewohnt sind. Unter den sechs knienden Gestalten ist jede individuell präzisiert: die Feuerseele des hl. Ignatius, der Eifer eines Völkerlehrers im hl. Franz Xaver und der wissenschaftliche Seherblick eines Lainez. Man darf nicht vergessen, will man die Künstlerleistung voll würdigen, daß diese Prachtköpfe aus teilweise recht dürftigen Kupferstichen umzugestalten waren.

Eine bedeutendste Aufgabe löste der Künstler im Graf Quadtschen Votivbilde — 1879 — (Abb. S. 104). In einer reichen Goldmandorla thront auf Wolken die Mutter Gottes mit dem segnenden Kinde auf dem Schoße, unter ihren Füßen liegt die Weltkugel, darüber der Halbmond, vor welchem der Schlangenkopf mit dem Apfelzweige sichtbar ist. Links kniet auf blumigem Rasen, in der kleidsamen Tracht der Georgiritter, Graf Quadt, aufwärtsblickend. Zu seiner Seite kniet der ältere Sohn, wie traumverloren vor sich hinblickend. Mit gefalteten Händen erscheint der jüngere Sohn vor seinem Vater. Dessen Schwert, Wappen und Hut sind in die Nähe des gräflichen Stammhalters gerückt. Auf der rechten Seite kniet die Gräfin, eine würdige, edle Matronengestalt, vor ihr die drei Töchter mit Kerzen und Buch. Das jüngste Töchterchen hält freudestrahlend ein Körbchen mit Vergißmeinnicht der Himmelsmutter entgegen. Englein halten einen Goldvorhang im Hintergrunde, über welchem man





KARL BAUMEISTER, KARL DER GROSSE UND ST. GEROLD
1895/96. — Text unten

links die Familienbesitzung Schloß Moos, rechts die Gegend des Bodensees erblickt.

Im Auftrage der Fürstin von Wolfegg hatte F. Marggraff einen gotischen Saal erstellt, den Baumeister mit fünf Gemälden, in denen durch Heilige weibliche Tugenden personifiziert werden sollten, auszuschmücken hatte. Vom dunkelblauen, durch Ornamente bereicherten Grunde heben sich die halb lebensgroßen Figuren ab. Schrifttexte weisen oben auf die Tugenden der Heiligen hin. Wir berühren aus dieser Serie die hl. Notburga (Abb. S. 103). Sie trägt im linken Arm eine Weizengarbe. Die Rechte weist auf die in der Höhe schwebende Sichel hin. Das Oberkleid der schlichten Magd ist emporgenommen, als ob sie eben die Feldarbeit unterbrochen hätte.

Für den sagenumwobenen, in der Landesgeschichte so bedeutungsvollen Berg Bussen (Württemberg) entstand — 1895—96 — eine Reihe bedeutsamer Gestalten, welche die Rückwand der Chorstühle in der Wallfahrtskirche bereichern (Abb. oben).

Karl der Große, den Reichsapfel in der Linken, in der rechten Hand das Zepter haltend, erscheint im reichen Krönungsornat.

Der hl. Gerold ist als kühner Recke, Besieger der Sarazenen und Avaren, deren Embleme zu seinen Füßen liegen, dargestellt. Im linken Arm ruht das Banner, die Hand hält den avarischen Pfeil mit dem Modell, das an den Gründer von Beuron erinnert, die Rechte faßt das Schwert, kühn blickt der blonde Germane nach rechts zum großen Herrscher des Reiches.

Im hl. Christophorus — 1868 — (Abb. S. 105) setzte sich der Künstler eine neue Aufgabe, aus freiem Impulse. Die kraftvollen Episoden der Christophorus-Legende hatten's ihm angetan. Er entwarf zwei durch Säulen getragene Spitzbogen, für welche er je zwei Darstellungen bestimmte. Im ganzen mittleren und zwei halben Seitenzwickeln findet die Legende ihre fortlaufende Entwicklung, ihren Abschluß.

Im ersten untern Bild links erblicken wir Offerus, so hieß er nach dem Passionale vor seiner Taufe, im Dienste eines mächtigen indischen Fürsten. Dieser ist im Hintergrunde rechts sichtbar. Staunend betrachtet er wie seine jubelnden Krieger den hünenhaften Diener. Dieser, nach der Legende zwölf Ellen lang, faßt mit beiden Händen, die selbst über den Bildrahmen hinausragen, das wuchtige Schwert. Wild blitzt das Auge des trotzigen Hauptes mit den fliegenden Haaren. Die Opfer seiner Tapferkeit liegen sterbend zu seinen Füßen, auf sie stemmt sich mit eiserner Last der rechte Fuß.

Eine Steigerung der physischen Anstrengung zu geben, war nach dieser Probe nicht mehr möglich, nun gilt es die moralische Größe des Helden zu zeigen. Der Fürst hat sich einst bekreuzt vor dem bösen Feinde, der demnach mächtiger ist als indisches Ansehen. Also tritt er in den Dienst dieses scheinbar Machtvollsten. Allein auch seine Kraft erlahmt vor der übernatürlichen Größe des Kreuzes. Diesen Moment hat der Künstler im zweiten unteren Bilde festgehalten.

Über die künftige Tätigkeit des noch nicht getauften Helden entscheidet ein Einsiedler, der um Rat angegangen wurde, links im oberen Zwickel. Er trägt die Wanderer durch die Fluten des nahen Flusses, dessen Brücke weggespült wurde. In diesem Dienste zeigt ihn uns das dritte Bild im ersten Giebelfelde.

Offerus, am Baumstamme angelehnt und sich auf denselben stützend, steht tief nach rechts gebeugt im Wasser. Auf seiner rechten Schulter thront ein reizendes Knäblein, so schwer für die Hünengestalt als ob sie die ganze Welt tragen müßte. Das Kindlein, der



KARL BAUMEISTER HL. NOTBURGA
Text S. 102

göttliche Erlöser, faßt mit der Rechten die Weltkugel, aus der Linken träufelt das Taufwasser auf den Helden nieder, der nun Christophorus genannt wird.

Die fernere Aufgabe des nun getauften Christen begegnet uns im vierten Bilde. Auf ungefügigem Eichenquaderthrone sitzt angekettet der Riesenleib. Ungebrochen ist seine Kraft, neues Feuer durchzuckt sie mit jugendlicher Frische. Der Baumstamm in seiner Linken ist zum grünenden Kreuze geworden. Die Rechte ist erhoben. Das Moseshaupt blickt auf zwei Magdalena-Gestalten. Der



KARL BAUMEISTER VOTIVBILD DER FAMILIE QUADT

1879. — Text S. 101

bestellte Henker im Hintergrunde lehnt sich auf sein Beil, er kann seines Amtes nicht walten.

Im Zwickel rechts sehen wir deren Vollzug. Christophorus faltet die ausgestreckten Hände, sein Antlitz schaut empor. Willig läßt er sich durch die Dämonen an den Stricken schleifen.

Im mittleren Zwickel scheint der besiegte Held zu ruhen. Die Fußeisen sind gelöst, lose hängen die Ketten unter den Füßen. Das Haupt ruht im Todesschlafe. Leise nur ahnen wir der Ewigkeit jubelnde Siegeslieder.

Kaulbachs Zerstörung Jerusalems hatte den Gedanken angeregt, in ähnlicher Weise ein neues Thema zu behandeln, so entstand der FelsPetri — 1865 — (Abb. S. 106).

Auf felsigem Grund öffnet sich eine gotische Halle. In der Höhe enthüllt sich auf Wolken das himmlische Jerusalem. Die heiligste Dreifaltigkeit nimmt die Mitte ein, anbetend kniet die Mutter Gottes, hinweisend der Täufer. In zwei Reihen sitzen die vier Kirchenväter, mit den Apostelfürsten Petrus und Paulus begrenzen nach oben die Symbole der Evangelisten ab. Vier Engel, unter denen die drei Erzengel, und Engelköpfchen schließen die Glorie der Ewigkeit ab.

Dem in der Kirche fortlebenden Christus nähern wir uns nun in sieben Gruppen, welche auf die irdischen Paradiesflüsse, die sieben heiligen Sakramente hinweisen. Taufe und Buße treten in ihrer Wichtigkeit in besonderer Weise hervor. Auf erhöhtem Felsvorsprunge, rechts in der Tiefe steht eine Bonifatius-Gestalt mit dem Holzkreuze. Das Taufwasser ergießt sich auf das Haupt eines Heiden, freudig bringt eine Mutter ihr Kind. Etwas tiefer links ist der zweite Rettungsanker für den nach der Taufe Gefallenen, die Buße dargestellt: in der Gruppe der Heimkehr des verlornen Sohnes. Die Gewalt zur Spendung der heiligen Sakramente überträgt die Kirche in der Priesterweihe ihren Dienern. Über den breiten Stufen sehen wir am Altare sitzend den Papst, der drei Ordinanden durch die Handauflegung die Gewalt der Sündenvergebung erteilt. Die verschiedenen hierarchischen Ordnungen und Vertreter der Orden sind um den Altar sichtbar.



KARL BAUMEISTER HL. CHRISTOPHORUS

1868. — Text S. 103 und 104

Die Spendung der übrigen Sakramente vollzieht sich im weichen Halbbogen um die Stufen des Altares. Links segnet der Geistliche ein Brautpaar. Der Priester teilt an alle Alterstufen beider Geschlechter die heilige Kommunion aus, ein Bischof firmt drei Kinder und dem Sterbenden auf der Bahre wird die heilige Ölung erteilt.

Diese Segenstätigkeit der Kirche vollzieht sich nicht im Frieden, sondern stets umbrandet wilder Kampf und harte Verfolgung ihre Wirksamkeit. Der Gedanke ihres unerschütterlichen Bestandes tritt im Fels Petri, beleuchtet durch alle Epochen der Kirchengeschichte, uns entgegen.

Die antike Welt mit ihren harten Christenverfolgungen ist untergegangen. Ein am Fels gestrandetes Wrack mit einem Leichname kennzeichnet links deren Vergangenheit. Stolz zerreißt die orientalische Kirche jeden Einigungsversuch. Der Islam zuckt seinen Krummsäbel und hält den Halbmondstab mit fester Hand. Die Wirren des 16. Jahrhunderts sind in einem vom Fels losgelösten Schiffe gekennzeichnet. Der porträtierte Feldherr zückt sein Schwert, drohend erhebt der Nachbar seine Faust und tiefer unterdrückt ein Rücksichtsloser jeden Widerspruch mit brennender Fackel.

Der Neuzeit und ihrem Kampfe gegen die Kirche begegnen wir auf der linken Seite. Tief sinkt hier ein Schiff, da schwer belastet, in die Wogen. An seinem von feuerspeienden Schlangen umschlossenen Maste kauert ein Dämon. Die Hauptfigur, ein offenes Buch in den erhobenen Händen, grinsend hinüberblickend ist hier das Haupt der zynischen Gottesleugner, Voltaire. Die Brandfackel der Revolution und die geheime Unterminierarbeit im geschwungenen Hammer ist rechts vom Felsen zu erkennen. Der Kampf der ungläubigen und frivolen Literatur prägt sich in der gewaltigen Kielfeder, die als Sturmbock gehandhabt wird, aus, verdeutlicht sich in den aufgeschichteten und hingeschleuderten Büchern.

In der Mitte des Vordergrundes leuchten wieder mildere Strahlen. Aus dem Schiff-



KARL BAUMEISTER — FELS PETRI

1869. — Text S. 104

bruch sich Rettende klammern sich an den Fels Petri an, einige in der Blüte ihrer Jahre, einer, dem die zwölfte Lebensstunde bereits zu schlagen beginnt; ein freundlicher Hinweis auf die Missionstätigkeit der Kirche in den zivilisierten und dem Heidentum noch ergebenen Ländern.

Man wird nicht verkennen, daß sich hier der Künstler eine recht schwere Aufgabe gestellt hat. Die Symbolik mit ihren Personifikationen hätte unbedingt versagt, wäre ohne einen ausführlichen Kommentar unverständlich geblieben. Reale Vorgänge, historische Persönlichkeiten sind mit dantesker Kraft zu einem großen Gesamtbilde zusammengefaßt, in dem zwei Jahrtausende irdischen Segnens und Kampfes unter dem Schutze des Himmels am Auge des Betrachtenden vorübereilen.

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten führt uns die heilige Familie in süßer Rast auf mühsamer Wanderung vor (Abb. S. 108). Am Fuße eines Baumes hat die Mutter Gottes Platz genommen. Das göttliche Kind liegt müde eingeschlummert in ihrem Schoße, angelehnt an die mütterliche Brust. Maiglöckchen und Passionsblumen sind in seinen Händchen sichtbar. Der hl. Joseph lehnt sich an die freundliche Gruppe an, ganz versenkt in den Anblick seines Pflegekindes. Waldeinsamkeit umfängt die Rastenden, die wohl durch den steilen Weg rechts herabgekommen sind. Hier erblicken wir den Sattel des wohl



KARL BAUMEISTER HL. BARTHOLOMÄUS

Altarbild. Passau, Ilzstadt

auf der Weide sich labenden Tieres und den großen Korb mit den Reiseutensilien.

Ein großer Karton steht heute, noch nicht ganz vollendet, in der Wohnung des Künstlers. Drei Jahrzehnte hindurch hat er diese Arbeit vervollständigt, korrigiert und vertieft. Die Anordnung weicht von der bisher beobachteten Einteilung vollständig ab. Die Mitte nimmt hier, von einem breiten Dornenrahmen umschlossen, die liegende Gestalt des Herrn ein: Christus am Ölberge nach dem Bericht des Evangelisten: Er fiel nieder auf die Erde. Kein Zeichen des Trostes ist sichtbar. Betrübt ist meine Seele bis zum Tode. Der Grund des göttlichen Seelenleidens sind die Sünden der Welt, diese Begleiterinnen der Menschheit durch die Jahrtausende (Abb. S. 109).

Die erste Sünde der Menschheit begegnet uns unten am Baume der Erkenntnis des Paradieses. Die Folgen dieser Sünde treten nun in sieben großen, frei komponierten Gruppen rings um das Mittelbild zutage.

Über demselben begegnet uns der Stolz. Der geistige Hochmut schreitet über die Embleme des Christentums dahin. Seine Geistesprodukte trägt er mit hohem Selbstbewußtsein unter dem Arm. Der Turm von Babylon bildet in mächtigem Aufbau den Hintergrund.

Die rechte obere Ecke zeigt den Geiz. Der Urtypus desselben ist Judas. Der Beutel mit den Silberlingen ruht in den erhobenen Händen, seine Blicke weiden sich an ihm. Zu seinen Füßen ergötzt der Klang des Goldes eine filzige Alte. Im Hintergrunde beten Vertreter des geistlichen und weltlichen Standes das goldene Kalb an.

Aus dem Geize entwickelt sich dessen Erbe, der Neid. Auf dem Erdglobus liegt ein Füllhorn, das seinen Segen an Getreide und Früchten ausschüttet. Herrscher ist der meergebietende Brite, der den Segen der Natur für sich allein wahren will, trotzdem der junge Germane sein Schwert zückt, weist seine Linke einen anderen Rivalen mit brutaler Gewalt zurück. Der Brudermord gibt hier gleichsam die Überschrift. Vor dem rauchenden Altare holt Kain zum letzten Streiche gegen seinen bereits im Blute liegenden Bruder aus.

Fraß und Völlerei sind in der Ecke, nahe dem Sündenfall dargestellt. Der Üppige sitzt an der Tafel. Mund und Hand sind mit den Leckergerichten reich beschäftigt, während



KARL BAUMEISTER HL. FAMILIE

Text S 106



KARL BAUMEISTER CHRISTUS AM ÖLBERG
Karton. — Text S. 108

Diener mit Speise und Trank beladen nachrücken.

Links vom Sündenfall macht sich die Trägheit behaglich breit. Der Hirte schläft, Wein und Kartenspiel, Speisen und ein Buch zu seinen Füßen. Der Sämann schlummert, der Wächter ist eingenickt, er faßt noch Horn und Schwert.

Die rechte Seite nimmt die langgezogene Gruppe des Zornes ein. Attila eilt über Fluren und Menschen, selbst über die Mütter mit ihren Kindern als rasender Reiter dahin. Hoch schwingt er die Geißel, deren Sausen schon Furcht und Schrecken hervorruft.

Den Abschluß bildet oben links die Unzucht. Auf dem Throne sitzen Herodes und Herodias, vor denen Salome, das Haupt des Täufers auf der Schüssel hoch erhoben, tanzt. Links nähert sich Heinrich VIII. mit seiner fünften Gemahlin, während zwei verstoßen, zwei ermordet auf der Erde liegen.

Über den Kreis der sieben Todsünden schweben sieben Engel mit den Leidenswerkzeugen. Groß tritt das Kreuz mit den Nägeln aus dieser Gruppe des trauernden Himmels hervor.

Über die Lebensumstände des Meisters ist wenig zu bemerken. Still und zurückgezogen lebte er in München nur seiner Kunst. Im Jahre 1912 zog er sich in seine Heimat zurück, um der wohlverdienten Ruhe sich hinzugeben. Zwiefalten zeigte sich dankbar und ernannte Baumeister zum Ehrenbürger. Die Kriegsjahre und die denselben folgenden Wirren haben ihn nicht gebeugt, sondern seine schlummernden Künstlerkräfte wieder zu froher Betätigung geweckt. Für das Kirchlein in

Quinten am Wallensee (Schweiz) malte er zwei Altarbilder: St. Bernhard von Clairvaux und St. Tarzisius, ferner Gabriel und Raphael als Anbetungsengel, sowie Altargemälde für die Schweiz.

Jüngst führte uns der Künstler nach Untermarchtal. In einer Kapelle des dortigen Institutes sind nicht weniger als fünf Originale des Meisters. Still blieb der Meister im heimelig andachtsvollen Raume in der Nähe des Einganges, während Kunstfreunde seine Schöpfungen bewunderten, die Gläubigen in tiefer Andacht beteten. Ein Zug stillen Friedens war im Antlitze Baumeisters zu beobachten, gepaart mit dem Bewußtsein, treu seine Lebenstage ausgenützt zu haben. Die Worte seines kunstsinnigen Diözesanbischofes[1]) leuchteten in sinniger Illustration: »Die heilige Kunst lohnt königlich durch ihre unbeschreiblichen Seelenfreuden, durch das erhebende Bewußtsein, daß man dem christlichen Volke in innerster Seele wohltut und in sein hartes Arbeitsleben, in sein Gebetsleben, in sein Familienleben warme, goldene Sonnenstrahlen guter Gedanken und Gefühle hineinleitet; sie lohnt durch die kostbarsten Edelsteine, die ein Werk der Kunst einfassen können; sie lohnt durch das Bewußtsein, daß man wirklich für die Unsterblichkeit arbeitet, weil man arbeitet für den unsterblichen Gott und für unsterbliche Seelen«.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

JAHRESBEITRAG

Nach den Satzungen ist der Jahresbeitrag am Beginn des Kalenderjahres fällig. Doch pflegten die meisten Zahlungen bisher recht spät einzulaufen, was in normalen Zeiten nicht schlimm war, bei den jetzigen Valutazuständen sich aber als sehr mißlich und der Gesellschaft abträglich erweist. Schließlich notwendig werdende **Mahnschreiben entziehen dem Zwecke namhafte Beträge.**

Die Herstellung der Jahresmappen, die in den ersten Teil des Jahres fällt, erfordert gewaltige Summen, die an die daran beteiligten Geschäfte zur Vermeidung empfindlicher Zuschläge unverzüglich zu entrichten sind. Dazu braucht die Gesellschaft die Jahresbeiträge sofort. Um Gelder hereinzubekommen, setzte die Vorstandschaft für die bis zum 15. März zahlenden Mitglieder den Beitrag so niedrig, als damals nur möglich war, an, mit der Vergünstigung, daß für diese eine Nachforderung oder Erhöhung für 1923 nicht in Betracht kommt. Gleichwohl ist noch ein großer Teil der Beiträge ausständig. Infolgedessen und infolge der neuerlichen Kostensteigerungen sieht sich die Vorstandschaft genötigt, vom April an die Beiträge neu festzustellen und zwar allgemein auf 2500 M., — für Studierende und Künstler, die nicht festbesoldete Stellen innehaben, 1250 M. Die neue Beitragssumme gilt unverändert unter der Voraussetzung der Einsendung bis zum 15. Mai. Für Österreich ist der Jahresbeitrag 10000 Kronen, — für Ungarn 1000 Kronen, — für Polen 8000 polnische Mark, — für die Tschechoslowakei 15 tschechische Kronen, für Jugoslawien 40 Dinare. Im übrigen Ausland bleibt der bisherige Beitrag. Für lebenslängliche Mitgliedschaft wird durchgehend die zwanzigfache Summe erhoben.

Angesichts der herrschenden Teuerung erübrigt sich eine Begründung dieser sich aufzwingenden Erhöhung, welche die Mitglieder gerne tragen, wenn sie den Wert dessen richtig abschätzen, was die Gesellschaft bietet, indem letzteres den Beitrag um ein Mehrfaches übersteigt, den ideellen Gewinn nicht gerechnet.

Es ist ein erfreuliches Zeichen für das immer mehr wachsende Verständnis, das der christlichen Kunst entgegengebracht wird, wenn die Mitgliederzahl in stetem Steigen begriffen ist. So kann dieses Jahr die Auflage der Jahresmappe, die als Vereinsgabe an die Mitglieder hinausgeht, fast verdoppelt werden. Das beste ist, daß die neuen Freunde der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« aus allen Volkskreisen kommen, besonders auch aus dem Lehrerstand.

Als Geschäftsführer ist seit 1. März Herr Franz Frischholz tätig. Die Geschäftsstelle konnte etwas erweitert werden. In nächster Zeit wird auch die ständige Ausstellung an der Geschäftsstelle mit Nachdruck gepflegt und großzügig gestaltet.

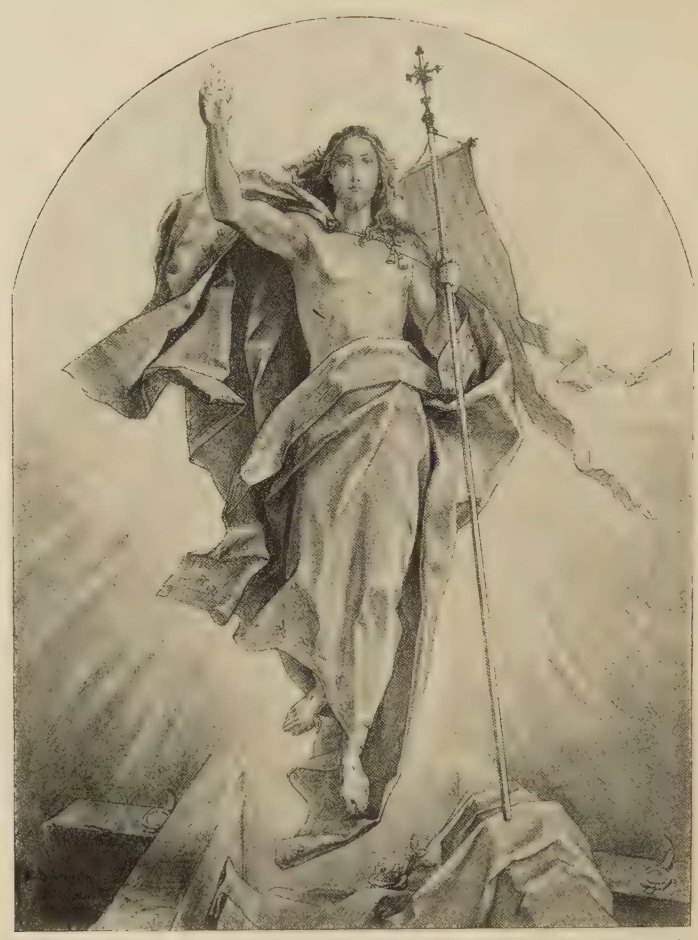
Einzahlung an die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstr. 6“, Postscheckkonto: München Nr. 36500. — In den Jahresbeitrag ist der Bezugspreis der Zeitschriften „Die christliche Kunst“ und „Der Pionier“ nicht inbegriffen; dieser wolle an die „Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München“, Postscheckkonto: 1440 eingesandt werden.

[1]) Dr. P. W. von Keppler: Aus Kunst und Leben, Freiburg i. B. 1913, S. 316.



KARL BAUMEISTER HL. GEORG

Zeichnung für das Bild in Heilbronn, Württemberg, 1898



KARL BAUMEISTER AUFERSTEHUNG
1904. — Uttenweiler, Württemberg. — Text S. 100

DIE HEILIGEN ZU MICHELANGELO

(Zu S. 72)

Du urteilst richtig, Michelangelo:
Wir ließen nicht von Gütern uns betören,
Die Diebe stehlen, Motten schnöd zerstören.
Wir gaben Schätze hin und Fürstenkronen.

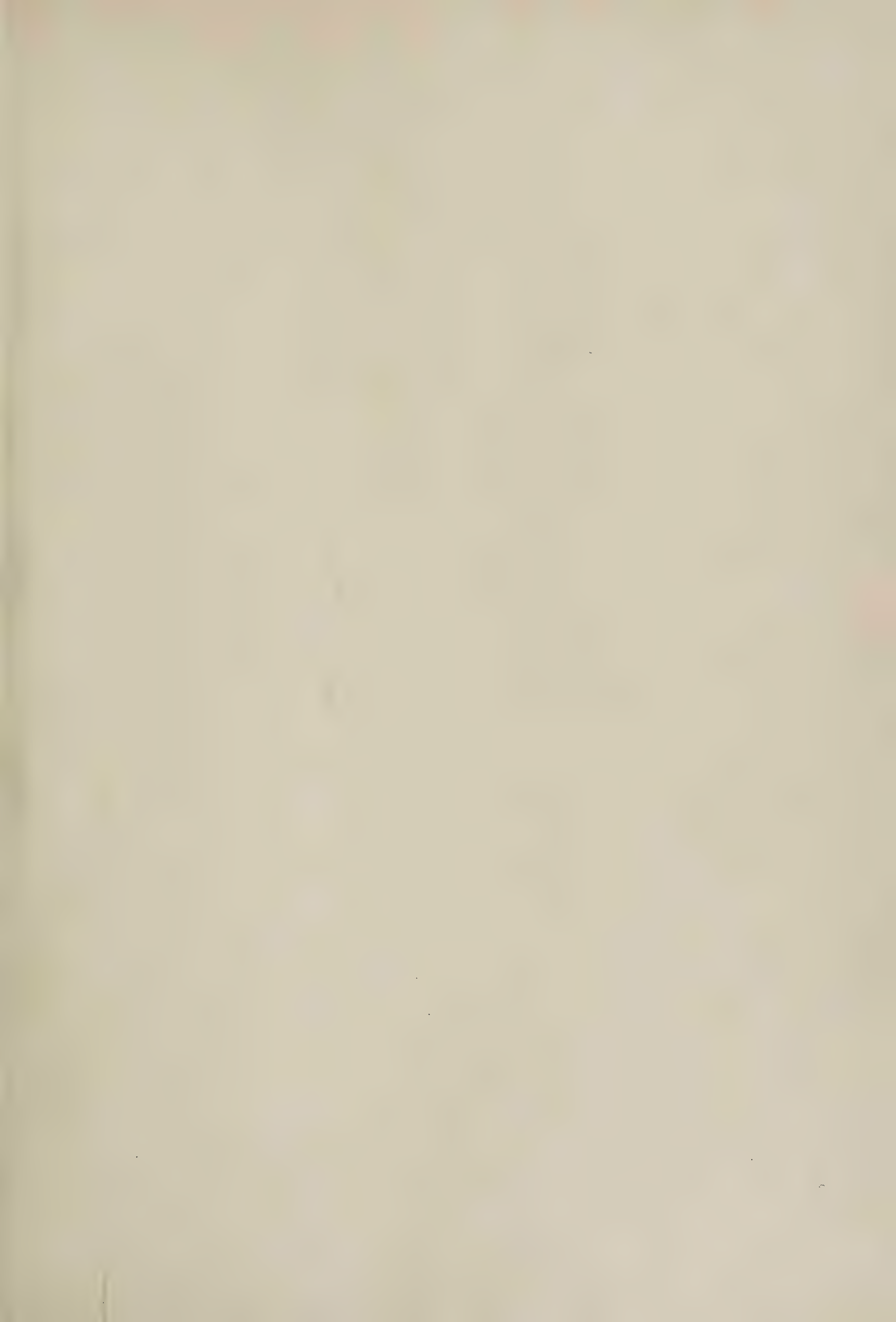
Doch jetzt im Goldesglanz der Gottesstadt,
Von Jaspisglut und Gloria umflossen,
Hat Herrlichkeiten über uns ergossen,
Des Kreuzeswunden von dem Throne leuchten.

Drum brauchst du nicht in Armut uns zu formen,
Wenn du nicht schilderst unsere Erdenpfade,
Wenn du uns schauest in dem Reich der Gnade:
Zu deren Troste, die um Hilfe rufen.

Die Gottesmutter zeige königlich,
Des Herren Boten auf den Richtersitzen,
Den Märtyrern zu Häupten Kronen blitzen,
Die Schar der Jungfraun prangt im Brautgeschmeide.

Erfreue, die im Tränentale wandeln,
Ermuntre sie im Anblick bessrer Welten,
Und wie der Herr das Gute will vergelten,
Das sollen sie vor unsern Bildern ahnen.

S. Staudhamer





M. von Feuerstein — 3316 — GFCHKM

Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, so bleibt es allein; wenn es aber stirbt, so bring[illegible] es viele Frucht. [illegible]

DIE WALLFAHRTSKIRCHE „MARIA BRÜNNLEIN“ BEI WEMDING A. RIES

Ein Beitrag zur Baugeschichte der Kirche mit besonderer Berücksichtigung ihrer beiden Meister FRANZ J. ROTH und JOH. B. ZIMMERMANN

Von Wallfahrtsgeistlichem M. HUMMEL, WEMDING

Mit Aufnahmen vom Verfasser

Das hübsche nordschwäbische Städtchen Wemding a. Ries besitzt seit über 200 Jahren ein vielbesuchtes Heiligtum der Mutter Gottes, das alljährlich das Ziel Tausender von Wallfahrern, aber auch zahlreicher sonstiger Fremden ist. Es ist die Wallfahrtskirche, genannt Maria Gnadenbronnen zum Trost, eine Viertelstunde außer der Stadt an der Straße Wemding-Öttingen gelegen. Nicht allein reiche Schätze der Gnade birgt sie, sondern auch Perlen christlicher Kunst haben uns in ihr ein Frz. J. Roth aus Ellingen und namentlich Joh. B. Zimmermann aus München aus der Zeit des Hochrokoko hinterlassen.

Sind auch die Zimmermann vor allem in Schwaben und Bayern wohlbekannte Namen, so dürfte doch in weiteren Kreisen der Hinweis auf die Wallfahrtskirche in Wemding als ein fast unbekanntes Werk der Kunst Joh. B. Zimmermanns erwünscht sein.

Die Wallfahrt als solche hat 1692 ihren Anfang genommen. Sie knüpft sich an ein von einem Rompilger namens Franz Forell einige Jahre vorher nach Hause gebrachte kleine Holzfigur Mariä mit dem Kinde. Bis 1748 stand das Bildnis an oben genanntem Orte in einer kleinen Feldkapelle, wo es auf Grund auffallender Gebetserhörungen, die man in diesem Bilde Maria zuschrieb, in Verbindung mit dem glaubensvollen Gebrauch des Wassers der nahen Quelle, besonders seit 1746 so viel Fremde anzog, daß man an den Bau einer neuen Kirche denken konnte. Der Gedanke fand glückliche Verwirklichung sowohl was das Kirchengebäude als auch die Innenausstattung betrifft.

I. Das Kirchengebäude.

Die Kirche ist im Barockstil erbaut. Bis vor kurzem der Ausdruck für eine ungewöhnliche, unregelmäßige Kunst mit theatralischen, innerlich hohlen Wirkungen, ist der Name Barock in neuerer Zeit mehr und mehr geachtet und geschätzt worden.

Er bezeichnet einen Stil, der für die kirchlichen Gebäude höhere, weitere Gesamträume schuf, die nicht durch Säulenreihen zerteilt und in ihrer großräumigen Wirkung behindert mit einem einzigen Blick überschaubar und möglichst günstig beleuchtet sind. An die Stelle der dreischiffigen Anlagen der alten Stile setzte man einen einzigen mit Tonnengewölbe überspannten Raum. Dieses breite Gewölbe, mit dem das ganze Langhaus überspannenden Deckengemälde sollte noch mehr die Einheit des Ganzen hervorheben. Es lag aber noch eine andere Absicht dem Bestreben zugrunde, einen lichtvollen heiteren Kirchenraum zu schaffen. Man wollte in den Herzen heitere »Stimmung« hervorrufen im Gegensatz zu dem drückenden und düsteren Innern der alten Kirchen.

Diese Zwecke, die der Stil des 17. und 18. Jahrhunderts verfolgte und in der Michaelshofkirche in München und anderwärts in Bayern und dem benachbarten Württemberg (z. B. in der für die Wemdinger Wallfahrtskirche wichtigen Kirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen) so glänzend verwirklichte, erfüllt auch unsere Kirche.

Den Baumeister müssen wir in Ellingen, dem Sitz des Deutschordenskomturs der Ballei Franken suchen. Dieser »Marienorden«, wie er rühmend genannt wird, hatte zum Ries mannigfache Beziehungen. Er besaß in Öttingen, Nördlingen und Reimlingen Häuser. Der Weg Ellingen—Reimlingen führte die Ordensbaumeister über Wemding, so auch den Baudirektor Franz Jos. Roth aus Ellingen, den Erbauer der Wemdinger Wallfahrtskirche. Michael Forster (Pfarrer in Pleinfeld bei Ellingen), 1745—1758 Stadtpfarrer in Wemding und Bauherr unserer Kirche, empfiehlt ihn dem Bischofe in Eichstätt und schreibt über ihn, »er habe in einer Krankheit und nach erhaltener Gesundheit verlobt, wann die Gnadenkapelle zu einer Wallfahrtskirche erbaut werde, den Riß zur Kirche als dem

Meßnerhaus gratis zu verfertigen« (Ordin.-Arch. Eichstätt XI, 3 und 4). Der Bauriß wurde am 28. August 1745 bereits überbracht und sofort mit dem Bau des Priesterhauses begonnen. Der Fürstbischof Joh. Anton II. entsandte im Oktober darauf infolge entstandener Streitigkeiten zwischen Forster und Stadt, die sich an die Absteckung des Bauplatzes knüpften, eine Kommission unter dem fürstbischöflichen Baumeister Dom. Barbieri. Dieselbe verwarf den »Ellinger Riß«, da dadurch »die gemeine Straße verbaut, abgetrieben und folglich im Bogen um die Südseite der Kirche durch umliegende Äcker nicht ohne großen Schaden der Eigentümer geführt werden müsse. Zudem würde der Bau 30000 fl. kosten, was für die vorhandenen 9000 fl. Bausumme zu viel sei«.

Entsprechender schien der Kommission Barbieris Gedanke, der sich auf den Bauplatz der alten Kapelle beschränkte und eine höchstens 90 Schuh (25,7 m) lange und 40 Schuh (11,4 m) breite Kapelle im Plane entwarf. Doch es siegte Roth über den Eichstätter Baumeister.

Abb. 1. GRUNDRISS
DER WALLFAHRTSKIRCHE MARIA BRÜNNLEIN

Nach dem Entwurf des Ellinger Baudirektors Roth mißt die Kirche 155 Schuh in der Länge, 80 Schuh in der Breite. Bekanntlich maß der Schuh 28—29 cm. Wir finden also die Maße 44 X 22,8 für Länge und Breite der Kirche, die mit der Wirklichkeit genau übereinstimmen.

Der Bauriß Roths selbst ist nicht mehr vorhanden. Wir haben nur Skizzen, die gelegentlich oben erwähnter Prüfung der Kommission entworfen wurden. Aus ihnen ergibt sich, daß Barbieri eine eintürmige, nach Osten (gegen die Stadt) gerichtete Kirche entwarf, während Roth das Gotteshaus nördlich orientierte und mit zwei Türmen im Plane ausstattete. Auch darin folgte Forster F. Roth. Soviel über die Wahl des Grundrisses zur Kirche. Die Aushebung des Grundes zur Kirche konnte erst April 1748 beginnen. Kompetenzstreitigkeiten und andere Unannehmlichkeiten hatten die Ausführung des Werkes verzögert.

Mit großer Festlichkeit fand 1748 am Tage nach Mariä Himmelfahrt die Grundsteinlegung statt. Ende 1751 ward der Dachstuhl aufgerichtet. 1768 ist der Turm vollendet. Ausführender Palier Roths war Mich. Leidl aus Spalt.

Abbildung 1 zeigt verkleinert den von Herrn Geistl. Rat Jos. Schneid-Wemding 1918 auf Grund genauester Abmessungen gezeichneten Grundriß der Wallfahrtskirche. Dem rechteckigen, ca. 15 m hohen Langhaus ist ein schmälerer Chor angefügt, der halbkreisförmig abschließt. Vom Schiff führen fünf Treppen zum Chor hinan. Im Halbkreis gebogen, schaffen sie für den Gnadenaltar und für bequemen Umgang um denselben Platz. Den ganzen Plan beherrscht strenge Symmetrie und Einfachheit, und dennoch findet sich ein großer Reichtum überall zugänglicher Räumlichkeiten, die von allen Seiten den Blick auf den Mittelpunkt der Kirche mühelos gestatten. Die in den Innenraum des Schiffes (Abb. 2) eingezogenen Pfeiler mit vorgelegten Doppelpilastern und mächtigen Gesimsen tragen Haupt- und Seitengewölbe. Von den Galerien und Emporen mit den hervorspringenden Balkonen schweift das Auge des Beschauers durch den Kirchenraum. Freilich tut besonders der in der Mittelachse der Kirche stehende neue Gnadenaltar der Raumwirkung der Kirche Eintrag. Der Eingang von der Rückseite in den von zwei die Orgelbühne tragenden Pfeilern gebildeten

Vorraum erinnert an die stattlichen Einfahrten der Rokokoschlösser, die in mächtigen Hofraum ausmünden. Die Raumkunst, das Ideal des Barock und darauffolgenden Rokoko, ist somit in unserer Kirche mit Glück von Roth verwirklicht worden.

Über des Baumeisters Persönlichkeit, um sie noch kurz zu würdigen, finden sich Beiträge im »Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst« VII, 1912, sowie in »Monatshefte für Kunstwissenschaft« X, 1917. Danach war Roth geboren zu Wien. Von Haus aus Bildhauer und Stukkateur, war er in Ellingen beim Bau des Schlosses daselbst unter Keller als Bauzeichner ausgebildet worden. Nach Keller hatte er als dessen Nachfolger seit 1725 die führende Rolle inne im Mergentheimer Bauwesen. Neben der dortigen Schloßkirche wird als Werk des Künstlers die aus dem Jahre 1738 stammende Franziskanerkirche bezeichnet. Jetzt dient diese als Schranne. Das hohe rechteckige Gebäude erinnert sofort an unsere Kirche, bietet jedoch nichts, was künstlerisch hervorragend wäre.



Abb. 2. INNERES DER WALLFAHRTSKIRCHE MARIA BRÜNNLEIN

Diese wenigen Notizen über Roth mögen genügen. Aufgabe dieser Zeilen war, Roths Urheberschaft bei Fertigung des Planes zur Wallfahrtskirche Wemding quellenmäßig zu erweisen.

II. Die Stukkaturen und Deckengemälde der Kirche.

Stadtpfarrer Forster berief für die Ausschmückung der Kirche mit Stuck und Malerei auf Empfehlung des Grafen Preysing (Städt. Arch. Wemding Akt 461) den kurfürstlichen Hofmaler und Stukkateur Joh. B. Zimmermann. Unter seiner Leitung wurde die Kirche in den Monaten Mai bis Oktober von 1752—54 für 2200 fl. stuckiert und bemalt. Akkord und Zehrungskonto des Meisters ist im Pfarrarchiv u. a. aufbewahrt.

Die Heimat Zimmermanns (er schreibt stets Zimmerman) ist Wessobrunn. Er ist geboren 1680 und hat als Maler Berühmtheit erlangt, ja er ist von 1726 an, seit er in München Hofmaler geworden, das Haupt der einheimischen Stukkatorenschule. Zwei Jahrzehnte hat er unter Effner und Cuvilliés gearbeitet. Die Perle des bayerischen Rokoko, die Amalienburg, hat er stuckiert 1738—40. Von da ab finden wir den Künstler meist außerhalb Münchens mit Kirchenarbeiten beschäftigt. In den 50er Jahren leitet er als 70 jähriger Greis die Dekoration ganz bedeutender Kirchen (»Unser Herr in der Wies« bei Steingaden, St. Peter in München, Andechs 1754). Er starb in München 1758. Von seinen Brüdern ist Dominikus als Kirchenerbauer hervorragend tätig gewesen. Eingehendere Würdigung Joh. B. Zimmermanns findet sich in »Altbayerische Monatsschrift« 2 (1900) München: Joh. B. Zimmerman von J. B. Schmid.

Solch umfassende Tätigkeit hätte in dieser Zeit, wie wir sie angedeutet, eine einzige Kraft nicht zu bewältigen vermocht. Joh. B. Zimmermann hatte eine gut geschulte Gesellengruppe um sich, die nach seinen Skizzen arbeitete. So waren unter ihm in Wemding beschäftigt: Sein Sohn Michael, wie sein Vater »Herr« betitelt. Thomas Finsterwalder, Thomas Zöpf, Martin Heigl. (Vgl. auch Dr. Gg. Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatur. München 1894.)

Joh. B. Zimmermann entnahm den Stoff zu seinen Darstellungen in den Deckengemälden der besonderen Art und Weise, wie Maria sich den Menschen, die an diesen Ort der Gnade kommen, hilfreich erweist. Das Gnadenbild und der Gnadenbronn sind der Mittelpunkt der Wallfahrt. Was unten im Kirchenraum sich abspielt, malt der Pinsel des Rokokokünstlers in einem die ganze Deckenfläche beherrschenden großen Hauptbilde. Die Inschrift am Fuße desselben lautet: In stillicidiis eius laetabitur germinans (Alle Theil der ganzen Erden durch mein Gnad begossen werden). Die dürstende Erde mit ihren Bewohnern empfängt durch Mariens Fürbitte die heilbringenden Wasserströme, von denen ein Arm sich in eine Kapelle (die alte Feldkapelle) ergießt. Maria im Gewande und in der Gestalt des Gnadenbildes so ganz in Rokokoart gemalt, grüßt freundlich und mild von der wasserentsendenden Brunnenmuschel herab. Sie ist in verklärendes Licht getaucht, Engel umschweben sie. Die Handlung ist sinnig in eine freie Landschaft verlegt, vom Hügel ergießt der Strom sich in vier Richtungen. Vasenbekrönte Architekturen und Laubbäume begrenzen den Ort. Die ausdrucksvolle Gestalt der fürstlichen Frau, die von zwei Lakaien begleitet in höfischer Tracht feierlich herbeischreitet, steht in deutlichem Kontrast zu den beiden Asiaten, die sich lässig, den Sonnenschirm aufgespannt, auf den Boden niederknien. Perspektive und Farbengebung verraten den Künstler der Rokokozeit, der scheinbar das Gewölbe sich öffnen und den Innenraum höher werden läßt, der sich aber freihält von ungesunder Übertreibung (Abb. 3).

Um das Hauptfresko reihen sich »zwölf Brunnen und Emblemata«, meist biblische Darstellungen (Teich Bethesda, Maria unter dem Kreuze, Quelle des Paradieses (Gen. 2,6), Drachenquelle bei Jerusalem (2. Esdr. 2, 13), Sonnenquelle (Jos. 18, 17) usw. Auch die alte Kapelle und die Wallfahrtskirche mit zwei Türmen geschmückt, finden sich unter den rundlichen oder ovalen allegorischen Darstellungen, wovon sich in den Nebengewölben noch eine größere Anzahl findet. Das Gewölbe im Chor enthält zwei Freskogemälde: Krönung Mariä und Maria, Heil der Kranken. Über der Orgel: Musizierende Engel.

Was wären die Gemälde der Wallfahrt ohne die Stuck-Umrahmung und deren reiche Mattgoldfassung! Zimmermanns Formen sind reif, selbständig, geschickt verteilt. Die Muschel beherrscht das Ornament vor allem in den höheren Gewölbepartien im Langhaus und Chor. Daneben finden wir das Akanthusblatt, Reb- und Palmzweige, Laubwerk nur vereinzelt. Beim Muschelwerk handelt es sich um Formen, die einer lang ausgezogenen geschweiften Muschelschale mit gezacktem oder aufgeklapptem Rande gleichen. Reichlich verwertet sind angehängte Blütenstengel, Blattformen, hahnenkammartige züngelnde Ausläufer. An den niederen Gewölbeteilen beim Eingang rückwärts bewundern wir die zarten Muster von Bandverschlingungen, Gitter mit eingestreuten Rosetten und schuppenförmigen Gebilden auf blaßrotem, grünem und blauem Untergrund.

Zimmermann, dessen Namenszug das Hauptfresko noch erkennen läßt, beendigte 1754 seine Tätigkeit in der Wallfahrtskirche. Ihm verdankt sie hauptsächlich den Reiz ihrer graziösen Stukkaturen und ihres stimmungsvollen Farbenschmuckes. Lassen wir nun auf den Maler den Bildhauer folgen!

III. Die Kircheneinrichtung.

Wemding besaß um 1750 selbst einen tüchtigen Bild- und Steinhauer, nämlich J. Joseph Mayer aus Tirol, seit 1738 Bürger zu Wemding. Die Bildhauerarbeiten in und an der Kirche — ausgenommen der neue Gnadenaltar — gehen bis zum Jahre 1758 in der Ausführung, die späteren im Entwurf zurück auf diesen Mann. Die Steintreppen und -portale sind zunächst seine Arbeit. 1755 ist der Mutter-Gottes-Altar vollendet. Seine Beschreibung hat nur historisches Interesse, denn er existiert nicht mehr; es sind nur mehr Bruchstücke erhalten. Er war lt. Akkord »zum beständigen Wohnsitz der Gnadenmutter in Auftrag gegeben« das Postament von hartem Stein, wodurch von unten her der seitlich von den vier Weltteilen aufgenommene kunstreiche Wasserfluß geht, der Altar oberhalb von Bildhauerarbeit. Hierfür erhält der »vielgeachtete und kunsterfahrene J. Joseph Mayer 1000 fl.« Nicht zum Vorteil für die Stilwirkung der Kirche und des Kirchenraumes wurde 1888 dieser Altar entfernt und der bedeutend



Abb. 3. DECKENGEMÄLDE IN DER WALLFAHRTSKIRCHE MARIA BRÜNNLEIN

reichere und mächtigere Barockaltar von Schaidhauf-München an seine Stelle gesetzt. Er trägt jetzt das Gnadenbild und spendet in ein rückwärts angebrachtes Marmorbecken Wasser »des Gnadenbrünnleins«, das vom nahen Hügel hereingeleitet wird. Früher wurde dieser Quell von hier aus zu den mit der Nachbildung des Gnadenbildes in Stein geschmückten »Brunnenmuscheln« außen an der Kirche geführt nach dem Geschmack damaliger Zeit.

Acht Kniebänke mit den anmutigen Rokokodarstellungen an den Stuhlwangen, die zwei Beichtstühle, die besonders reich geschnitzt sind, die Chorstühle sind weitere Werke Mayers. Der Hochaltar wurde 1762 nach dem Tode des Meisters (1758) aufgestellt. Bild und Fassung stammt von Wundterer-Freising. 1780 wurden die Kanzel und die vier Nebenaltäre von A. Anwander von Landsberg kunstvoll gefaßt. Die beiden Altärchen in den Seitenkapellen, gefertigt von Ig. Mayer und L. Aman, sind mit ihren in Spiralen aufgelösten Säulen mit Engelchen und Karyatiden weniger fein ausgeführt.

Eine besondere Würdigung verdient noch der Hoch- oder Choraltar, er ist die Bekrönung der Inneneinrichtung unserer Kirche. Im Raume des halbkreisförmigen Chorabschlusses sind acht hohe Säulen angeordnet, wovon zwei den ganzen Altarraum, weitere zwei den 1—2 m von der Chorwand entfernt aufgestellten, gefälligen Altar selbst und schließlich je ein Paar das an der Wand be-

festigte Altargemälde mit der Himmelfahrt Christi flankieren. Sie tragen Vasen, Engel mit den Leidenswerkzeugen und zwei Cherubim, die auf ihrem hohen Standort ihre Flügel über dem Tabernakel ausbreiten. Vor die Chorfenster gestellt erscheinen die Engelfiguren in kräftigen Umrissen. Auf ihren Postamenten zwischen Säulen weisen uns die überlebensgroßen Statuen St. Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist in stummer Gebärde auf das Wort Gottes hin. Die Büsten der beiden Apostelfürsten sind beiderseits an den Altarstufen auf niedrigerem Sockel aufgestellt. Zwei kleinere Gemälde über dem Altarbild und Schnitzwerk leiten oben über zum Chorgewölbe. Das Ganze ist eine echt barocke, perspektivisch wohl berechnete Gruppierung der Teile eines Barockaltarbaues.

Aus der klassizistischen Zeit besitzt die Kirche ein gegenüber der Kanzel angebrachtes Kruzifix, wohl das beste Werk der Kirche in Bildhauerarbeit. Es stammt von Roman Boos. (Über diesen und obenerwähnten Christian Winck s. Schlecht, Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1921, Gesellschaft für christliche Kunst München.)

Von den Altargemälden ist das von dem Hofmaler Christian Winck 1790 gemalte Altarbild auf dem rechten zweiten Seitenaltar das beste; es stellt die Diözesanheiligen Willibald, Walburga, Richard, Wunibald dar.

Aus München kam 1755 aus der Werkstätte von Anton Bayer die Orgel, die seit Jahren außer Gebrauch gesetzt ist. Drei Glocken, ausgezeichnet durch herrlichen, milden Klang, auf dem schlanken Turm sind das Werk der Glockengießerei Krauß-München 1788.

Das Äußere der Kirche ist einfach. Eine gewisse Gliederung bringen die leider stark beschädigten Rokokoportale, Nischen, Lisenen und vor allem die Fensterreihen, durch die das Licht des Tages dank der Nordrichtung der Kirche vor allem morgens und abends an den Längsseiten Zutritt zum Innern hat und dasselbe stimmungsvoll beleuchtet.

Wir haben nun die Baugeschichte der Wallfahrtskirche in den wichtigsten Daten geschildert. Ganz jedoch ist sie heute noch nicht vollendet. Der Westturm ist nur halb ausgebaut. Der fehlerhaft konstruierte Dachstuhl war immer eine Gefahr für die Kirche, die jedoch jetzt beseitigt ist. Dank der Unterstützung und Hilfe von Guttätern konnte von Mitte November 1922 bis Mitte Januar 1923 der Dachstuhl einem durchgreifenden Umbau unterzogen werden. Andere Aufgaben sind demnächst zu lösen, um die Wallfahrtskirche in Wemding, das Werk frommen Sinnes des Volkes und der Tatkraft Forsters, die Schöpfung Roths und Zimmermanns, zu erhalten auf ferne Zeiten.

ZUR ERKLÄRUNG EINIGER »RÄTSELFIGUREN« AUF DEN PASSIONSBILDERN DÜRERS, SCHONGAUERS, GLOCKENTONS UND ANDERER MEISTER

Von P. Dr. A. E. MADER. S. D. S.

Im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. 27 [1904], S. 289—307; 430—449; 491—510 und Bd. 28 [1905], S. 35—58) bespricht K. Tscheuschner die Wechselbeziehungen der deutschen Passionsbühne zur deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Bei der Besprechung der Gerichtsszene vor Annas schreibt Tscheuschner: »In Dürers Kleiner Passion findet sich auf dem Blatt ‚Christus vor Hannas' neben dem Richterstuhle eine weibliche Person, die, auf einen Krückenstock gestützt, auf Annas einredet. Diese Gestalt ist unerklärlich. Weder im Evangelium noch in den Passionsspielen findet sich irgendwelcher Anhaltspunkt zur Ausdeutung derselben. Es ist dies um so sonderbarer, als dieses Motiv mit geringen Modifikationen in der bildlichen Darstellung öfter wiederkehrt, so bei Martin Schongauer (B. 11 — ein Mann, mit der Linken auf einen Krückenstock gestützt, neben dem Throne des Annas), ferner bei Albrecht Glockenton (B. 6 — neben Annas ein alter Mann, einen Krückenstock in der Linken, der auf die Juden einredet), und endlich bei Lukas von Leyden (B. 59 — hier neben Annas zwei alte Männer, von denen der eine sich lebhaft dem Hohenpriester zukehrt.« —

Die Beispiele, die Tscheuschner anführt, lassen sich noch vermehren: Auf zwei Federzeichnungen aus der Grünen Passion Dürers in der Albertina in Wien, welche die Aufschrift »Christus vor Pilatus« und die Jahreszahl 1504 tragen, sind hinter Pilatus zwei



PAUL THALHEIMER GRABLEGUNG

Karton zu einem Fresko an der Kriegsgedächtniskapelle der Braunkohlenindustrie A.-G. in Schwandorf

Männer dargestellt, von denen sich der eine mit der Hand auf einen Stock stützt und mit leidensvollen Gesichtszügen aufrecht dasteht, während der andere am Boden sitzt, das Haupt wehmutsvoll zur Seite neigt und sich mit dem Arm an eine Säulenbasis lehnt. — Ein weiteres Beispiel von noch ausgeprägterer Form liefert eine Miniatur des 10. Jahrhunderts, die ich weiter unten bespreche. Die Beispiele lassen sich sicher noch vermehren.

In den umfangreichen Arbeiten der Kunsthistoriker, welche die Wechselbeziehungen der deutschen Passionsbühne zur deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts erforscht haben, sucht man nach einer Erklärung dieser »Rätselfiguren« umsonst. Weder bei A. Springer[1]) und Karl Meyer[2]), noch bei Karl Frank[3]) und R. Froning[4]) habe ich eine Andeutung gefunden, und doch liegt die Erklärung so nahe. Wirkliche Rätselbilder zu schaffen, lag ja niemals in der Absicht des Mittelalters, wie man früher annahm, so oft man ein Motiv nicht erklären konnte. Vielmehr bietet der Anschauungskreis des Zeitalters den festen Hintergrund für die Gedanken der Künstler und in ihm haben wir zunächst die Erklärung der Motive zu suchen. Das Mittelalter hat während seiner ganzen Dauer zahlreiche Vorstellungen mit unbedingter Treue festgehalten und inmitten des

[1]) Die dramatischen Mysterien und Bildwerke des späteren Mittelalters. Ikonographische Studien III; in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler V (1860) 5, S. 124ff. und »Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter« in den Berichten über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig; Philol. hist. Klasse, Bd. XXXI (1879), S. 1ff.

[2]) Geistliche Schauspiele und Kirchliche Kunst, in der Vierteljahresschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, herausgegeben von Ludwig Geiger, I, S. 162ff., 356ff., 409ff.

[3]) Über geistliche Schauspiele als Quellen kirchlicher Kunst, im Christlichen Kunstblatt 1899, S. 123ff.

[4]) Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Schauspiele des Mittelalters, insonderheit der Passionsspiele, Frankfurt a. M. 1884.



PAUL THALHEIMER ENGELDIENST AN DEN MENSCHEN

Evangelienseite eines Chorbogens der Pfarrkirche zu Neuburg in Württemberg

allgemeinen Flusses und Wandels einzelne Typen fest bewahrt.

Man hat schon längst erkannt, daß die Mehrzahl der Bildmotive des Mittelalters aus der Volkspoesie geschöpft ist; besonders durchgreifend ist aber die Übereinstimmung der Motive zwischen den Passionsspielen und Passionsbildern. Schon im Jahre 1841 und wieder 1846 wies Mone[1]) auf die engen Beziehungen zwischen den Darstellungen der bildenden Kunst und den gleichzeitigen Schauspielen hin. In Frankreich hatte Didron[2]) ähnliche Entdeckungen gemacht und Durand[3]) brachte für eine Reihe von plastischen Bildwerken den exakten Nachweis ihres Zusammenhanges mit den Schauspielen. Aber erst die erwähnten Abhandlungen Springers und Meyers, sowie die Ausführungen P. Webers[4]) zeigten, daß die Schauspiele eine Hauptquelle für die Motive mittelalterlicher kirchlicher Kunstwerke bilden. Wohl hat Kraus[1]) den Einfluß der Schauspiele auf die Künstlerphantasie gegen andere mittelalterliche Kulturerscheinungen scharf abgewogen und die Priorität der poetischen vor der bildlichen Bearbeitung desselben Vorwurfs bestritten[2]), indem er für eine Reihe von Schauspielen das umgekehrte Verhältnis nachzuweisen suchte. Aber die Deutung der in Frage stehenden Rätselfiguren in den Passionsbildern beweist uns doch wieder mit Sicherheit die Priorität der Poesie und der literarischen Bezeugung vor der ikonographischen Wiedergabe. Diese bisher unerklärten Personen stellen nämlich zweifellos nichts anderes dar, als die Kranken und Bresthaften, die Christus heilt und die nun ihren Wohltäter vor seinen Feinden energisch verteidigen, um seine Freilassung zu erwirken. Es ist das einer jener sympathischen Züge, die wir in den Passionsspielen sowohl wie in den bildlichen Darstellungen des 15.

[1]) Schauspiele des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt, 2 Bände. Karlsruhe 1846.

[2]) Annales archéol., 1847.

[3]) Bulletin monumental, 1888.

[4]) Geistliche Schauspiele und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.

[1]) Geschichte der christlichen Kunst II. I. 1897, S. 268ff.

[2]) A. a. O., S. 422.



PAUL THALHEIMER — EINGANG DER SEELEN ZU GOTT (FEGFEUER)
Epistelseite eines Chorbogens der Pfarrkirche zu Neuburg in Württemberg. 1919

und 16. Jahrhunderts leider nur sehr selten finden und die um so mehr hervorgehoben zu werden verdienen.

1. Das **Sterzinger Passionsspiel,** dessen Entstehungszeit in die Jahre 1481 bis 1496 fällt und mit dem die Pfarrkircher und Haller Passion in engem Zusammenhang stehen[1]), beginnt mit der Versammlung der Juden, die den Tod Christi beschließen. In dieser Versammlung treten Nikodemus und Joseph von Arimathäa für den Angeklagten ein und verteidigen ihn mit dem Hinweis, daß er nur Gutes getan und göttliche Wunderzeichen vollbracht habe. Ihnen schließt sich ein dritter Verteidiger Jesu, namens Zedonius, an und stellt sich selbst als lebendigen Zeugen für das edle und göttliche Wirken Christi hin mit der Versicherung, daß er blindgeboren und von ihm geheilt worden sei[2]). Allerdings wird durch das Auftreten dieser drei Männer die Wut der Feinde Christi nicht gedämpft, sondern noch mehr entfacht; denn sie sind ihnen ein neuer Beweis, wie weit der Einfluß Christi bereits um sich gegriffen hat, da er sogar im Hohen Rat Anhänger findet; sie werden einfach aus der Versammlung gewiesen. — Weicht schon diese sympathische Kundgebung wohltuend ab gegen die zahllosen Roheiten, mit denen die Passionsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts angefüllt sind, wo alles in der Umgebung Christi nur tätig ist, um den größten Wohltäter der Menschheit aus dem Leben hinauszupeinigen, so mußte in den Zuschauern sicher das Mitleid mit dem göttlichen Kreuzträger geweckt werden, wenn die Geheilten ihn als Wohltäter der Menschheit priesen und dieser dann auf dem Schmerzenswege die ergreifenden Lamentationen des Propheten Michäas, Popule meus usw. sang, welche die Liebe zu seinem Volke und dessen grenzenlosen Undank zum Inhalt haben.

2. Das **Frankfurter Passionsspiel,** dessen erste Aufführung im Jahre 1493 chronikalisch bezeugt ist, das aber auf das weit ältere, verlorengegangene Spiel der Frankfurter Dirigierrolle aus dem Jahre 1360 zu-

[1]) Vgl. J. E. Wackernell, Die ältesten Passionsspiele in Tirol, Wiener Beiträge zur deutschen und englischen Philologie, Bd. II, Wien 1887, S. 22—73.

[2]) Vers 137ff.; bei Wackernell, S. 27f. und 38.



PAUL THALHEIMER AUS DEM LEBEN DES HL. ANTONIUS VON PADUA
LINKS: ERWECKUNG EINES ERTRUNKENEN KINDES — RECHTS: DAS ESELSWUNDER
Fresko in der St. Antoniuskirche zu Ingolstadt. — Nach dem Karton

rückgeht, läßt Christus sogar durch fünf Geheilte verteidigen. Die Verteidigung findet vor Pilatus statt. Kaiphas führt zunächst das große Wort und fügt seinen Anklagen noch die Schmähung bei, daß Christus ein »Kebskind« sei. Mit Entrüstung weist Nikodemus diese Schmähung zurück[1]). Nach weiteren Verhandlungen läßt Pilatus den Heiland durch seinen Kursor vorführen. In aufrichtiger Verehrung kniet dieser vor Christus nieder und breitet seinen Mantel auf den Boden, damit Christus darüberschreite; dabei singt er dessen Lob mit folgenden Worten:

> O herre Jhesus heiliger Crist
> der aller wernt erloser ist:
> lop und ere si dir geseit
> ewiglichen an underscheit!
> wihs wilkomen, her Jhesus Crist
> der aller wernde droster ist!
> herre, gang herein uber myn gewant:
> erfulle des richters begirde zu hant[2])!

Zur Rede gestellt ob dieser inoffiziellen Ehrenbezeugung berichtet der Kursor mit sichtlicher Freude, daß er sie am Palmsonntag beim Einzuge Christi gesehen und die Überzeugung habe, daß dieser der wahre Messias sei. Kniend stimmt er den Gesang an: Gloria, laus et honor tibi usw.[1]). Unterdessen beraten sich die Teufel und veranlassen im Traume das Weib des Pilatus, diesen von der Verurteilung Christi abzuhalten, weil sie von seinem Tode ihre Niederlage befürchten[2]). Kaiphas bringt abermals seine Anwürfe vor, die Nikodemus wieder ebenso energisch zurückweist[3]). Nach weiteren Debatten zwischen Pilatus, den Juden und Nikodemus treten die fünf Geheilten zur Verteidigung Christi auf: der 38jährige Kranke, ein Blinder, ein Lahmer, ein Aussätziger und schließlich die blutflüssige Frau Veronika. Alle fünf berichten nacheinander von ihren Krankheiten und ihrer Heilung durch Christus[4]).

Es ist befremdend, daß diese Szene im Alsfelder (1501) und im Heidelberger (1513) Passionsspiel fehlt, obgleich beide auf die Frankfurter Dirigierrolle vom Jahre 1360 aufgebaut sind wie das Frankfurter Spiel von 1493. Nur die Ehrenbezeugung des Kursor durch Ausbreiten des Mantels hat das Alsfelder Spiel aufgenommen, dieselbe aber zugleich durch das dramatische Motiv der

[1]) Ausgabe von R. Froning, Das Drama des Mittelalters; bei Kirschner, Deutsche National-Literatur, Bd. XIV., Stuttgart 1892, Vers 2733 bis 2752.
[2]) Vers 2997—3004.

[1]) Vers 3019—3124.
[2]) Vers 3125—3194.
[3]) Vers 3209—3224.
[4]) Vers 3300—3341; bei Froning, S. 493—495.



PAUL THALHEIMER DAS ESELSWUNDER DES HL. ANTONIUS
Fresko am Gewölbe der St. Antoniuskirche zu Ingolstadt. — Nach dem Karton

12 Fahnen erweitert, die sich wider den Willen der 12 Träger vor Christus verneigen. Der Bühneneffekt dieses Fahnenmotivs ist um so größer, als die Juden 12 starke Männer aus ihren eigenen Reihen wählen, welche die Fahnen bei einer eigens nochmal wiederholten Einführung Christi halten müssen. Die Dramatik steigert sich noch mehr: Pilatus droht unter Eidschwur den neubestellten Trägern mit dem Tode, wenn sich die Fahnen nochmals neigen würden; aber die 12 Männer, die den 12 Stämmen Israels entnommen sind und deren Namen sie tragen, müssen nacheinander gestehen, daß sie die Fahnen nicht halten könnten und Gottes Macht stärker sei als sie. Dieses Fahnenmotiv, das sich schon in den apokryphen Pilatusakten findet, wie die Verteidigung Christi durch die Geheilten, kehrt in den zahlreichen Passionsspielen des Mittelalters nicht mehr wieder. Hingegen fand ich es u. a. in den »Sprüchen deutscher Mystiker aus dem 14. und 15. Jahrhundert«[1]), wo ein ungenannter Lesemeister erzählt, es sei zur Zeit Christi Sitte gewesen, daß man im Gerichtshof 10 Fahnen aufgerichtet, wenn ein Mensch verurteilt wurde; sie hätten das Zeichen des Kaisers getragen und seien während der Gerichtsverhandlung von 10 Edelleuten gehalten worden. Als Christus vom Hause des Pilatus in den Hof geführt worden, seien ihnen die Fahnen aus den Händen gefallen und am Boden in Stücke zersplittert. »Und hie mitte zoigete unser herre, daz er was und ist êweclich ein herre uber alle künige und alle kaiser.«

3. Die Verteidigung Christi durch die Geheilten ist besonders breit ausgeführt in dem großen Gedicht **„Diu vrstende"**, das wohl ins 12. Jahrhundert zurückreicht.[1]) Der Inhalt des Gedichtes geht weit über den Titel hinaus und behandelt wie die Passionsspiele das ganze Leiden Christi vom Einzuge Christi in Jerusalem bis zur Himmelfahrt. Ohne Zweifel hat es die Passionsspiele des 14. und 15. Jahrhunderts wesentlich beeinflußt und es ist nur zu verwundern, daß es, so weit ich sehe, in der gesamten neueren Passionsliteratur nicht genannt wird. Sowohl Mone und Froning wie Milchsack und Tscheuschner scheint es entgangen zu sein. Auch in diesem Gedicht ist das Fahnenmotiv wie im Alsfelder Spiel durchgeführt, nur sind es nicht 12 oder 10, sondern nur 6 Fahnen. Die Verteidigung Christi durch die Geheilten wird eingeleitet durch einen Mann, der die Wun-

[1]) Germania, Vierteljahresschrift für deutsche Altertumskunde III (1858), S. 229a—230b.

[1]) K. A. Hahn, Gedichte des 12. Jahrhunderts. Bibliothek der deutschen Nationalliteratur, Bd. 20. Quedlinburg und Leipzig 1840, S. 103—128.



PAUL THALHEIMER DER HL. ANTONIUS PREDIGT DEN VÖGELN (LINKS) UND DEM VOLKE (RECHTS)

Fresko in der St. Antoniuskirche zu Ingolstadt. — Nach dem Karton

der, Heilungen und Totenerweckungen Christi kurz aufzählt. Er wirft den Juden ihre Unwissenheit vor und fordert sie auf, sie sollten die Propheten lesen, dann würden sie erkennen, daß Christus der wahre Messias sei. Dann tritt Nikodemus auf und beruft sich in seiner Verteidigungsrede auf zwölf anwesende biedere Männer, die bezeugen könnten, daß Christus nicht der Sohn »von huere geboren« sei und daß Joseph ihr rechtlich angetrauter Gemahl gewesen. Aber die Verteidigung wird überschrieen von den Juden. Da ziehen nun nacheinander ein Gichtbrüchiger, das blutflüssige Weib, ein Lahmer, ein Blinder auf und berichten ihre Heilung durch Christus[1]. Da das Gedicht bisher noch nicht die genügende Beachtung fand, mögen die Worte der Geheilten zum Teil hier folgen:

Der Gichtbrüchige schwört »bei gotes hulden« und spricht:

— — — herre ich was also
vergiht wol acht ynt zwaeinc iar,
daz ih so tiwer als vmbe ein har.
Mir mit salben mochte gefrummen
noh von der stat ninder chomen,
Niwan als man mich truc
schiere hart ich genuc.
Zeichen von im sagen
da bat ich mich da hin tragen.
vf genade daz geschah
doch mus man mich durch ein dah
Hin abe zo im lazzen
— — — — — — — — —
er machte mich ouch gesunt.

Darauf berichtet das blutflüssige Weib, daß es sich hinter eine Türe versteckt und Christi Gewand im Vorbeigehen heimlich berührt habe und gesund geworden sei.

Der Lahme spricht:

Ich was krump als ein sichel
mir was ein hover michel.
Dazt den schultern ouz gebogen
hals unt achsel nider gezogen
vnt storte mich so ich gie
mit baeiden handen vf div chnie
— — — — — — — —
er macht mich ouch gesunt
Ich wart schone gerecht
hals, achsel, ruke, vn baein sleht
Also bin ich genesen.

Dann tritt der Blindgeborene vor und nachdem auch er seine Heilung berichtet hat, führen Nikodemus und Joseph die Verteidigung weiter fort und berufen sich wieder auf zwölf Männer, die alle mit Namen genannt werden »zacharias vnt asterius etc.«. Zugleich erzählen diese zwölf Männer, was sie selbst erlebt und gesehen haben, daß nämlich bei der Geburt Christi drei Könige von Saba, Tharsus und Arabia zur Anbetung gekommen

[1]) Hahn a. a. O., S. 109—111.



ZEICHNUNG

PAUL THALHEIMER
MADONNA



PAUL THALHEIMER — GRABLEGUNG

Ölgemälde

seien und Geschenke gebracht hätten; so seien an Christus die Weissagungen des Alten Testamentes in Erfüllung gegangen. Doch alle diese Verteidigungsreden prallen ab an der Verblendung und Verstocktheit der Juden, reizen vielmehr ihren Haß gegen Christus aufs höchste. Ihr Wüten und Toben wird in drastischen Ausdrücken geschildert:

> Do daz het vernommen
> Die gotes widerwinnen
> si chomen von ir sinnen
> In eine starche tobsucht
> si vergazzen ere vnt zucht
> Ich geleiche si anders nicht
> wan als da man hunde sicht
> vechten mit swinnen
> roben vnt grinen
> Treten vnt winchelsehen
> izorne fiwerniwe vogen sehen
> Gris grammen vn limmen
> mit grivlichen stimmen
> Drungen si in d' schrangen entwer
> wa ist nu vater ob er
> In vor dem tode welle ernen
> so chom vnt die vns in hivte weren
> Die vahet swa man siv sehe
> Daz den ir recht ouch geschehe.

4. Sogar ikonographisch läßt sich die Verteidigung Christi durch die Geheilten lange vor den Künstlern des 14. und 15. Jahrhunderts nachweisen, und zwar ähnlich wie bei diesen, so daß ihre Abhängigkeit von früheren Darstellungen in die Augen springt. Der **Wyšehrader Evangelienkodex** auf der Universitätsbibliothek zu Prag aus dem 10. Jahrhundert enthält zahlreiche Miniaturen aus dem Leben Christi, darunter auch mehrere Passionsdarstellungen. Auf Folio 24 zeigt das Mittelfeld die Verurteilung Christi mit der Aufschrift: »Excusat facinus manuum splendore Pilatus«. Pilatus wäscht sich die Hände, wobei ein Diener vor ihm kniet und ein grünes Becken darreicht und aus einer Schale das Wasser auf die Hände seines Herrn gießt. Ihm zur Seite steht ein zweiter Diener mit dem Handtuch. Links stellen sich drei Männer vor, von denen zwei mit ausdrucksvoller Gebärde die Zeigefinger erheben, während der dritte auf einen hohen Krückenstock sich stützt, ganz wie bei Schongauer, Glockenton und Dürer[1]). Gewiß lassen sich noch weitere ikonographische Parallelen für diese Verteidigungsszene beibringen.

5. Woher stammt dieses Verteidigungsmotiv durch die Geheilten? Ohne Zweifel wie so viele andere Einzelheiten der Passionsspiele aus den apokryphen **Acta Pilati** des 4. Jahrhunderts[2]). Schon

---

[1]) Vgl. über den Kodex die Ausführungen von Joh. Erasmus Wocelin in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler. V. Bd. Wien 1860, Sp. 11—21.

[2]) Die Bezeichnung »Evangelium Nicodemi« für diese Schrift ist falsch und sollte aufgegeben werden, nachdem Tischendorf nachgewiesen hat, daß dies eine unrechtmäßige Namenzusammenfassung für zwei durchaus zu trennende Schriften ist: a) Acta oder Gesta Pilati, b) Descensus Christi ad inferos.



ÖLGEMÄLDE

PAUL THALHEIMER
ES IST VOLLBRACHT



PAUL THALHEIMER MOSES BEIM QUELLWUNDER, MANNALESE

Karton zum großen Fresco secco im Speisesaal des Lehrerseminars zu Eichstätt

dort finden sich alle die interessanten Szenen, die uns später in den Bildern und Spielen der Passion so sympathisch anmuten. Es war vom dramatischen Gesichtspunkt aus ein höchst glücklicher Gedanke, entgegen dem Bericht der kanonischen Evangelien, die nur die Feinde Christi vorführen, auch die Freunde desselben zu Worte kommen zu lassen, wie es wohl möglich wäre, ihn aus den Händen der Juden zu befreien. In Kap. V tritt Nikodemus auf, um den Herrn zu verteidigen. In Kap. VI—VIII folgen ihm der Reihe nach der 38jährige Kranke, der Blindgeborene, ein Krüppel, ein Aussätziger und schließlich das blutflüssige Weib des Evangeliums[1]), das den Namen Βερνίκη oder Βερονίκη, in den lateinischen Handschriften Veronika führt[2]). Doch auch diese Verteidigung Christi durch die Geheilten verläuft ohne Wirkung, da die Juden die Wunder Christi dem Zauber zuschreiben und das Zeugnis der Veronika mit der Begründung zurückweisen: »Legem habemus mulierem ad testimonium non venire«.

PAUL THALHEIMER CHRISTI HIMMELFAHRT

Karton zum Deckengemälde (Fresco secco) der Kirche in Kleinheubach, Unterfranken

Es ist zu beklagen, daß die mittelalterlichen Passionsspiele dieses dramatische Motiv der Verteidigung Christi so selten zur Geltung bringen. Die ungezählten Rohheiten der Kriegsknechte und die bäuerisch groben Schmähungen der Juden wären dadurch etwas paralysiert worden.

Unsere zwei modernsten Passionsspiele

---

[1]) J. G. Thilo, Codex apogryphus Novi Testamenti, Tom. 1. Lipsiae 1832, p. 556—565.

[2]) Dieser Name stand ursprünglich im Text und wurde von Tischendorf, Evangelia apogrypha, Lipsiae 1853, mit Unrecht daraus entfernt; denn nur zwei griechische Handschriften der älteren Rezension (B D bei Tischendorf) lassen ihn weg; zwei andere aber (A C), darunter der erste Münchner, der vorzüglichste von allen, ferner sämtliche Handschriften der lateinischen Übersetzung und die jüngere griechische Rezension haben ihn.

von Dr. H. Dimmler[1]) und Wilhelm Schmidtbonn[2]) haben mit richtigem Empfinden alle die abstoßenden Züge der mittelalterlichen Spiele ausgemerzt. Ihre dramatische Kraft aber würde noch gesteigert werden, wenn die Verteidigung Christi durch die Geheilten mit hineingeflochten würde. Im Verein mit den Engelchören, die im Dimmlerschen Spiele mit ehrfurchtsvollem Schauer die Blutspuren Christi verehren, würden drei mächtig wirkende Kontraste erzielt werden: die höhnende und mißhandelnde Verkommenheit der Feinde, die verteidigende anbetende Liebe der Freunde und die leidende und sühnende Unschuld des Welterlösers.



PAUL THALHEIMER XII. KREUZWEGSTATION

Aus einer Folge farbiger Holzschnitte

DER TIROLER MALER FRIEDRICH HELL

(Abb. S. 130 und 131)

Auf der Frühjahrsausstellung der Münchener Secession im Jahre 1914 war es, wo der Tiroler Friedrich Hell zum ersten Male mit einer größeren Anzahl von Gemälden vor der Öffentlichkeit erschien und rückhaltlose Anerkennung seines Talentes erntete. In den Leistungen dieses Mannes, der in der Abgeschiedenheit des Zillertales ein bis dahin nur wenigen bekanntes Künstlerdasein führte, offenbart sich ein Streben voll tiefen Ernstes, eine starke Kompositionsgabe, Schwung der Phantasie und Kraft des Könnens, Selbständigkeit in der Art, die Natur anzuschauen wie sie darzustellen. Man fühlte sich ergriffen von der Monumentalität der Eindrücke, man spürte sich umweht von der Herbigkeit der Bergluft, man nahm teil an der Gewalt der oft schweren Stimmung, die diesen Bildern zum Entstehen verholfen hatte und in ihnen waltete. Von Friedrich Hells Leben erfuhr man nur weniges, weil Ereignisse, die für die breite Öffentlichkeit von Interesse sein könnten, darin fehlen. Er ist 1869 in Uderns im Zillertale geboren. Vom Gymnasium zu Hall ist der Kunstbegeisterte nach München gegangen, hat dort bei W. von Diez, und, was er als wertvoller für sich bezeichnet, bei Ludwig Herterich studiert. Nach erledigtem Militärdienst hat er sich wieder in Uderns niedergelassen und wohnt in diesem Ort noch heute, zurückgezogen, fleißig, schöpferisch, erfüllt von höchster Auffassung von Wesen und Aufgabe der Kunst, der er bei sich ein Heim bereitet hat, belebt von seinen eigenen Werken, nachdem ihm die Anregungen abgehen, die der Zusammenhang mit dem Leben der großen Kunstwelt ihm bieten könnten, aber gerade durch diese Abgeschiedenheit gefördert in der Selbständigkeit seiner unbeirrten Auffassung, und in der Möglichkeit geradliniger Entwicklung seiner Eigenart. Er ist ein Romantiker der Landschaft, des religiösen und märchenhaften Bildes, grübelnden Sinnes wie so viele

[1]) Das Passionsspiel nach dem Wortlaut der vier Evangelien in acht Aufzügen in Szene gesetzt, München 1920.

[2]) Die Passion, das Mysterienspiel der Brüder Arnoul und Simon Greban. Aus dem Französischen des Jahres 1452 frei übertragen, Berlin 1919.



FRIEDRICH HELL GAMSREVIER

deutschen Märchens, erzählt von Frau Holle, die zwar in ihrem Hause nicht selbst zu sehen ist. Aber die fleißige Marie klopft am Eingange ganz gewaltig das Bett, und draußen breitet sich die verschneite Landschaft aus. Farbig interessiert das Bild durch reichliches Weißgrau, von dem sich der schwarze Rock des Mädchens und ein roter Vorhang im Hintergrunde kräftig abheben. In seiner, 1914 in München ausgestellten »Frau Hitt« herrscht wilde Bewegung des aufspringenden Rosses, von dessen Rücken herab die Unholdin die arme Frau mit ihrem Kinde verspottet. Einer Flamme ähnlich lodert das Rot des Gewandes der Frau Hitt aus den bräunlichen, grauen Tönen des Felsgesteines hervor, auf dessen Flächen und Kanten ein Sonnenstrahl, aus dunklem Gewitterhimmel hervorbrechend, weiße Lichter aufglänzen läßt. In diesem Bilde zeigt sich Hells eigentümlicher Stil der Hochgebirgsmalerei voll entwickelt. An Böcklins apokalyptische Reiter mahnt das wilde Roß. Hell hat mehrere religiöse Bilder geschaffen. Dabei ein »Noli me tangere« mit schöner Bewegung und kräftigem Gegensatze der Personen und der sie charakterisierenden Farben. Ganz ins Einfache, Große stilisiert ist eine »Beweinung Christi« (für die Kirche von Uderns). In dem schmalen, hohen Bilde hebt sich der gelbliche Körper des von der Mutter in fast aufrechter Stellung gehaltenen, dornengekrönten Heilandes von dem Blau des Mariengewandes ab. Die Charakterisierung ist tief, der ergreifende Eindruck wird gesteigert durch die Trauer von vier Personen, die, nur als

geistig Hochstehende dieses schwerblütigen Volksstammes, verständnisvoll strebend zur modernen Behandlung der Maltechnik, vor allem aber zur Erhebung des Bildes über die Wiedergabe der Wirklichkeit hinauf ins Gedankenhafte, Allgemeine. Dabei doch, und gerade deshalb in um so höherem Sinne Heimatskunst. Denn sie ist bodenständig, wurzelt in der Natur des tirolischen Landes und der Denkungs- und Sinnesart seines Volkes, vereinigt in großartiger Poesie Natur, Mensch, Glauben und Dichten, und durchdringt die innerlichen Zusammenhänge, die auch der unbeseelten Schöpfung Seele verleihen. Er versenkt sich in die Welt des



FRIEDRICH HELL DIE ÄLPLER

Text unten

Büsten gesehen, oben über eine Brüstung herniederschauen. Das Bild ist dem Andenken der Kriegsgefallenen gewidmet. In diesem Zusammenhange sei auch das schöne Gedächtnisblatt erwähnt, das Hell für das tirolische »Heldenbuch« geschaffen hat. Der im Vordergrunde trauervoll auf einem Felsen sitzenden Frau gibt das Bergland gewaltigen, bedeutungsvollen Hintergrund. So lebt das Gebirge auch in den anderen Werken dieses Malers, der wie wenige, den Geist dieser seiner Heimat zu fassen, die stumme Sprache der Berge zu verstehen weiß. Schwere, mächtige Linien, auf die Einfachheit von Horizontalen und Vertikalen zurückgeführt, ein mächtiges Gewirr von perlmutternen Farbflecken, Grün, Grau, Braun, Weiß, Blau, unbewußtes Pathos der Natur, die ihre selbstgeschaffene Stilisierung jenem Maler darbietet, dessen Auge und Sinn sie zu sehen und zu begreifen vermag. Ich gedenke des mächtigen »Schönachtales« mit dem Felssturz im Vordergrunde und den Bergriesen hinten; des »Rastenden Hirten« inmitten einer Bergeinsamkeit; der auf starren Felsen stehenden und lagernden »Älpler« (Abb. oben). Bemerkenswert und bedeutend ist es, wie Hell seine Menschen in die Landschaften stellt, nie als Staffage, sondern mit ihnen verwachsen, ihnen verwandt, ihre Geschöpfe und Herren zugleich. Daher die eigentümliche herbe Stilisierung dieser Figuren, die sich am auffallendsten vielleicht bei dem »Blick in die Tiefe« zeigt. Gewaltige



P. THALHEIMER ZUR VÖGELPREDIGT
Vgl. Abb. S. 122

Formen besitzt »Das Rauschen der Berge« mit den großzügigen Überschneidungen einer schräg horizontalen Felskette gegen die Senkrechte eines Felsturmes. In kühner Linie steigt die Felsnadel der »Lärmstange« (im Tuxertal) in die Lüfte, Licht und Schatten verteilen sich wirkungsvoll. »Edelweiß« heißt eine ernste grüne Felslandschaft mit vorwiegend vertikalen Formen, starken Schlagschatten und der weißen Gestalt eines Mädchens. Mildere Töne walten in einer »Frühlingslandschaft«, düstere Stimmung in einem über Uderns aufsteigenden Gewitter. — Hell ist auch bedeutend als Bildnismaler, der mit scharfem Blick in das Wesen der dargestellten Personen eindringt. Doering

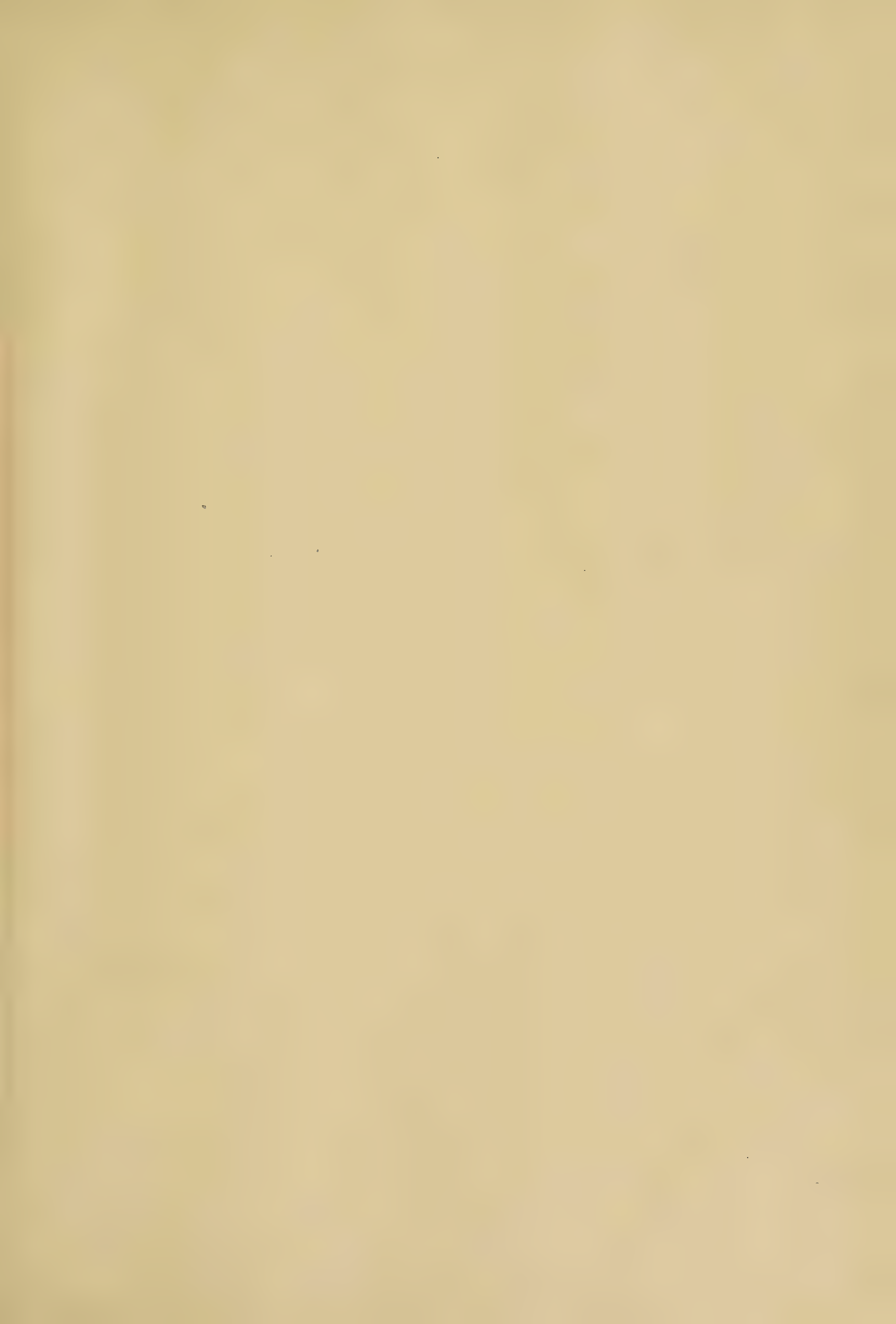
PAUL THALHEIMER

(Abb. S. 119—132)

Der Künstler, der sich diesmal bei den Lesern einführt, dürfte noch öfters und mit immer ausgereifteren Werken vor ihnen erscheinen.

Paul Thalheimer ist am 25. Mai 1884 zu Heilbronn am Neckar geboren. Zunächst widmete er sich dem Kunstgewerbe. Der Malerei wandte er sich erst seit 1906 an der Stuttgarter Akademie als Schüler Pötzelbergers zu. Von 1908 an studierte er in München bei Halm und Ludwig Herterich; später besuchte er die Komponierschule des letzteren. Im Jahre 1914 stellte Thalheimer bei der Secession in München aus. Der Krieg unterbrach seine künstlerische Tätigkeit, die er erst 1919 wieder aufnehmen konnte. Nun führte er einen im Felde gefaßten Gedanken aus: er malte in Tempera eine Pietà (70×125 cm), aus welcher die Herbigkeit Grünewaldscher Gotik spricht, eine den erschütternden Kriegserlebnissen entsprechende Trauer redet, welche auf die Schönheit im gewöhnlichen Sinne verzichtet. Seither hat der Künstler einige größere Aufgaben erledigt und außerdem Tafelbilder und graphische Arbeiten geschaffen. Es entstanden 1919 die Freskenbilder in der Kirche zu Neuburg in Württemberg. (Abb. S. 120 und 121.) Bei einem Wettbewerb im Jahre 1920 für Entwürfe zu einem Deckengemälde der dem hl. Antonius von Padua geweihten Kirche zu Ingolstadt ging Thalheimer als Sieger hervor. Die Abbildungen nach Kartons (auf S. 122—124 und S. 132) geben eine sehr günstige Vorstellung von der Lösung der recht schwierigen Aufgabe. Wir sehen geschildert, wie der hl. Antonius, um die harthörigen Menschen heilsam zu beschämen, den emsig aufhorchenden Vögeln predigt, wie dadurch das Volk für des Heiligen Wort aufnahmefähig wird und wie der Heilige durch das Wunder, daß ein Esel vor dem Allerheiligsten das Knie beugt, die Zweifler von der Gegenwart Christi in der heiligen Hostie überzeugt. Schön ist auch eine andere Aufgabe gelöst, die sinnig gestellt war: die Darstellung, wie Moses Wasser aus dem Felsen erweckt und wie die Israeliten das Manna auflesen. Das Bild (Abb. S. 128) befindet sich im Speisesaal des Lehrerseminars in Eichstätt. Die auf Seite 119 abgebildete Grablegung schmückt eine Außenseite der Kriegsgedächtniskapelle der Braunkohlen-Industrie A. G. in Schwandorf. Sie zeichnet sich durch ihre Innerlichkeit und die zwanglose, aber zwingende Linienführung der Komposition aus. Bei den Ölgemälden zielt Thalheimer auf stimmungtragende Licht- und Schattenwirkungen ab.

S. Staudhamer





FRITZ KUNZ DER HL. SEBASTIAN

Mittlerer Teil eines Altarwerkes in der Kirche zu Romanshorn



FRANZ DREXLER KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR
»Im Bürgersaal« (Kirche der alten Bürgerkongregation zu München). Die Mensa ist von früher. — Vgl. Text S. 153 u. 154

RELIGIÖSE KRIEGSGEDENKZEICHEN

Von S. STAUDHAMER

VI.

Nach dem verlorenen Weltkriege steht die christliche Kunst weit beachteter und einflußreicher da, als nach dem Kriege von 1870. Der letztere gab zu zahllosen Denkmälern den Anstoß. Die Städte wetteiferten im Streben, kostbare Monumente zu stiften, die Dörfer legten sich Obelisken und allerlei profane Darstellungen ohne Kunstwert bei. Der Personenkult trat übermäßig in den Vordergrund, die christliche Kunst ging leer aus, mit den heiligen Stätten war wenig Fühlung, das Glück veräußerlichte die Gemüter. Heute wollen profane Kriegsdenkmäler gedanklich und künstlerisch nicht gelingen, wohl zumeist, weil die Verherrlichung von Einzelpersonen ausscheidet. Die christliche Kunst dagegen erhielt in katholischen Gegenden durch demütige Einkehr und das Bedürfnis nach religiösem Gedenken an die teuren, in der Fremde begrabenen Helden ziemlich gute Nahrung. Auch herrscht bei den einflußreicheren Angehörigen der Gemeinden ein stärkeres Verlangen nach gehaltvoller Kunst. So entstanden in den letzten Jahren nicht wenige religiöse Kriegerdenkmäler, vielfach auch räumlich mit den Gotteshäusern verbunden und dadurch in ihrer heilsamen Wirkung auf die Mit- und Nachwelt, wie auch in ihrem Fortbestande bestens gesichert. Sie werden Zeugen der unbesiegbaren Glaubenstreue, des Gottvertrauens und der Vaterlandsliebe der Besten unseres Volkes.

Eine lange Reihe von Abbildungen haben wir besonders im XVII. und XVIII. Jahrg. veröffentlicht[1]), und nun sind wir neuerdings in der Lage, 30 künstlerische Kriegerdenk-

[1]) Vgl. XI. Jahrg., S. 193 ff. mit 100 Abbildungen, XVII. Jahrg., S. 105 ff. und 137 ff. mit 78 Abbildungen, XVIII. Jahrg., S. 93 mit 32 Abbildungen, ferner das Verzeichnis im XVII. Jahrg., S. 130.

mäler vorzuführen, außerdem liegt für eine weitere Publikation Material vor; zudem hoffen wir, daß noch viele derartige Aufträge an Künstler folgen. Unsere Abbildungen bezwecken zunächst die Künstler zu ehren, welche die Denkmäler schufen, und den Auftraggebern Dank und Anerkennung zu zollen, dann aber auch wünschen wir als Frucht Einzelpersonen und Gemeinden zur Beschaffung von Mitteln für neue würdige Kriegsgedenkzeichen und zur Wahl der richtigen Künstler aufzumuntern. Die Wandtafeln und Epitaphien, die Kapellen, Freidenkmäler, Glasgemälde und Altäre, die im Bild vorüberziehen, wollen aber nur Anreger sein, nicht Objekte unbefugter Ausnützung des geistigen Eigentums der ohnehin von den traurigen Zeiten am allerhärtesten getroffenen Künstlerschaft, einer Verwertung, die als Diebstahl vor dem Gewissen und Gesetze strafbar ist. Die Mannigfaltigkeit der von den Künstlern gefundenen Lösungen möge die Besteller anreizen, nicht „auch so etwas“ machen zu lassen, sondern dem Künstler Gelegenheit zu einer neuen Lösung zu bieten, die gerade für die Verhältnisse der einen Gemeinde, für die besondere Stelle am besten paßt, unter Berücksichtigung der Leistungsfähigkeit der Geldgeber. Man verzichte auf protzige Denkmäler, welche den Steinlieferanten und untergeordneten Arbeitskräften guten Gewinn verschaffen, bei denen aber von Kunst und Künstlern abgespart werden will. Aus pekuniären und künstlerischen Gründen sind in der Regel Gedenkzeichen mäßigen, ja geringen Umfanges aus Künstlerhand vorzuziehen, wenn nicht außerordentliche Geldmittel, die auch den Künstler zu seinem Rechte kommen lassen, zur Verfügung stehen.

Die Auftraggeber sollen dem Künstler soziale Gerechtigkeit angedeihen lassen, sie sollen nicht übermäßig zur Fertigstellung der Denkmäler drängen, in der Absicht, ja selbst billig wegzukommen, denn eine solche Hast schädigt nicht selten den Künstler pekuniär und gefährdet das künstlerische Ausreifen des Werkes. Man muß der jeweiligen Geldentwertung Rechnung tragen, die sich in der Verteuerung des zur Herstellung nötigen Materials, der Hilfskräfte und der Lebenshaltung des Künstlers auswirkt; — von dieser Pflicht wird man nicht durch Verträge entbunden, die unter anderen Voraussetzungen entstanden.



FRANZ DREXLER — STERBENDER KRIEGER

Relief von dem auf S. 133 abgebildeten Denkmal



ARCHITEKT WILLI ERB UND BILDHAUER LUD. SONNLEITNER KRIEGERDENKMAL
In Albstadt, Franken

DER MÜNCHENER GLASPALAST 1923

Der Gesamteindruck der Glaspalastausstellung 1923 unterscheidet sich von dem nicht eben bedeutenden des vorigen Jahres nur dadurch, daß die Zahl der wirklich wertvollen Darbietungen noch geringer ist als damals. Das gilt gleichermaßen für die drei großen Abteilungen: Münchener Künstlergenossenschaft, Luitpoldgruppe und Secession. Die »Freie Kunstausstellung« und der zum ersten Mal hier auftretende »Landesverband bildender Künstler« standen einander gleich, beide nicht arm an guten, aber frei von bedeutsamen Werken. Von den fünf großen Zweigen der bildenden Künste bewiesen auch diesmal die Architektur und das Kunstgewerbe ihre Überlegenheit gegenüber der Plastik und besonders der Malerei, die auch von der Graphik übertroffen wurde. — Von den Leistungen



KARL KUOLT — KRIEGERDENKMAL

In Spaichingen, Württemberg

aller dieser auf den Gebieten der religiösen Kunst wird unten im Zusammenhange die Rede sein.

Die Profanbaukunst bietet u. a. einige vornehme Landhäuser und Wohngebäude von W. Funke, Prof. C. Sattler und J. H. Rosenthal. Das von Linder und Freymuth geschaffene Rathaus zu Penzberg fügt sich — wie es sich für ein Bauerzeugnis der Münchener Schule von selbst versteht — organisch dem ruhigen, altertümlichen Straßenbilde ein. Großmonumentales bot die Sondergruppe von Entwürfen und ausgeführten Werken von Prof. Bieber und Reg.-Baumeister Hollweck. Man sieht von Münchener Bauten den Hoftheaterumbau, auch in Modell und Photos das prachtvolle Verwaltungsgebäude der Rückversicherungsgesellschaft. Ferner das Bismarck-Denkmal zu Bingerbrück; ein als polygonaler Kuppelbau geplantes Nationaldenkmal, für das F. Behn

FRANZ LINDEN (DÜSSELDORF) BEWEINUNG

Von der Kriegerehrung in der Heiligen Geistkirche zu Düsseldorf



LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) KRIEGERGEDENKTAFEL DES KATHOLISCHEN KAUFMÄNNISCHEN VEREINS CONSTANTIA



WILLI ERB UND GG. WALLISCH KRIEGERDENKMAL
IN LEOBENDORF BEI LAUFEN, OBB.

die (schon früher im Glaspalaste gezeigten) Figuren geschaffen hat. Außerdem einige Villen und als besonders interessante und wertvolle Leistung die hübsch gruppierte, altertümlich trauliche Siedlung Kelheim. Erwähnt sei endlich der von H. Miller geschaffene Lenbach-Brunnen in Schrobenhausen, der mit der Ruhe seiner Linien aufs trefflichste zu seiner architektonischen Umgebung paßt und das Straßenbild bereichert und belebt.

Die kleine Abteilung des Kunstgewerbes enthält eine vielseitige Zusammenstellung erlesener Proben dieses in München so überaus glänzend versorgten Kunstgebietes, dabei wie gewöhnlich auch einiges, das in diesen Zusammenhang nicht gehörte. So mehrere vornehm wirkende farbige Handdrucke von H. v. Frauendorfer-Mühlthaler, zierliche Scherenschnitte von G. Pfeil-Holzinger und anderes. Gut besetzt waren die Fächer der Textilien, der Kunsttöpferei und Glaserzeugung. Kostbare Feinheiten sah man unter den Goldschmiedewerken. Gedacht sei hier nur der farbig reizvollen Schmucksachen von Rothmüller, anderer von K. J. Bauer; auch einer reizenden silbernen Dose in Gestalt einer Blume mit schlankem Stiele, auf der ein Schmetterling sitzt, von Scheidacker und Olofs. Auf weitere Einzelheiten muß hier leider verzichtet werden.

Von den zahlreichen Darbietungen der Münchener Künstlergenossenschaft sind die Plastiken und Graphiken im allgemeinen interessanter als die Malereien. Man konnte viele Säle durchwandern, ohne von einem bedeutenderen Gemälde gefesselt zu werden. Nur eine kleine Auswahl kann hier Erwähnung finden. Unter den Landschaften, die wie immer die reichste Menge des Vorhandenen bilden, gibt es immerhin einzelne verdienstvolle Arbeiten. Zu ihnen gehören die tieffarbigen, poesievollen Werke von A. Müller-Wischin; die großzügigen, stimmungsreichen Impressionen von L. Bolgiano; die Park- und Stadtbilder von F. Bayerlein (der auch interessante Innenräume zeigte); die volltonigen Gemälde von A. Stagura; eine weiche, warme »Abendruhe« von P. P. Müller; ein stilles Meeruferbild von A. Bachmann. Frisch und herb ist eine Brandung von A. Wenk, auch ein Seebild von O'Lynch of Town. Durch eine Fülle malerischer Feinheiten interessiert die Landschaft-Sondergruppe von † M. Gaisser. Mehrere tüchtige Gebirgsstudien bringt H. Hegnauer. Treffliche Beobachtung offenbart sich in Werken von † W. Heubach. Wahre Perlen duftigster Malerei waren die Chiemseebilder von J. Wopfner. H. Urbans südliche Landschaften zeigen die bei dem Meister bekannten Vorzüge der Technik und Farbe. — Von Innenschilderungen sei noch R. Huthsteiner's »Hochamt in der Peterskirche zu München« wegen fein getroffener Lichtstimmung herausgegriffen. — Unter den Stilleben zeichnen sich

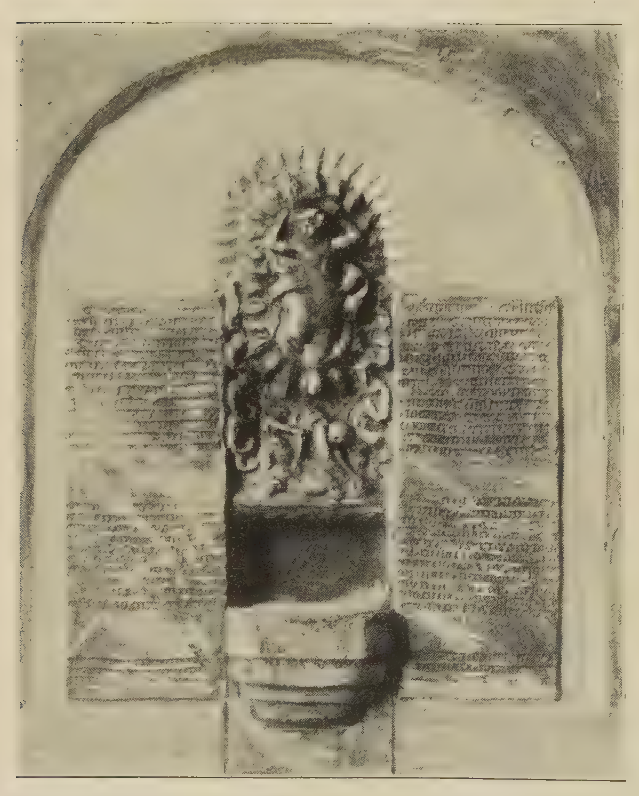


JOHANN SERTL PIETÀ VOM KRIEGSDENKMAL IN PÖRNBACH

einzelne durch besondere Vornehmheit und schöne dekorative Wirkung aus. So ein volltöniges Stück von O. M. Porsche; ein zartes und doch kräftiges Rosenbild von G. Cairati; ein Stilleben mit blauem Band von P. W. Erhardt. — Figürliche Szenen von lebenswahrer Darstellung bei poetischer Auffassung gibt in seiner fast altmeisterlich anmutenden Art Th. Baierl. R. Scheller zeigte eine streng zeichnerische, warm getönte Gruppe »An der Tränke«. Stark temperamentvolle, z. T. phantastische Werke sind einzelne der Zeichnungen von A. Hoffmann, der auch durch eine Anzahl kleiner, warmfarbiger Malereien interessiert. Dem Andenken des unlängst verstorbenen A. Oberländer gilt eine kleine Gruppe von humorvollen Zeichnungen und ernsthaften Studien dieses trefflichen Meisters. Ein zart poetisches Bild ist das auch farbig sehr feine »Lämmerhüpfen« von E. Steppes. Zu den schönsten Darbietungen der Ausstellung endlich gehört M. Schiestls liebliches Gemälde »Schlaf, Kindlein, schlaf« — eine junge Mutter an der Wiege ihres Kindes, im Hintergrunde der Landschaft ein Dorf. Auch unter den Bildnissen gibt es manche, die durch Auffassung und Charakterisierung sich über den Durchschnitt erheben. So ein Selbstporträt von H. Best, ein Damenbild von K. von Miller, zwei Herrenbildnisse von H. Barrenscheen, ein altmeisterlich anmutendes von Th. Baierl. — Von den Graphiken erwähne ich nur die symbolistisch-märchenhaften Poesien von O. Beier; die altertümlich sich gebenden Holzschnitte von P. Traum; die gedankentiefen, technisch wunderbar feinen Radierungen von F. Staeger, Nachdichtungen Mozartscher Opern, Hauptmannscher Dramen u. dgl., auch Porträts; die Architekturstudien von P. Geißler; die weichen



JOHANN FREY KRIEGERDENKMAL
Skizze



JOHANN FREY KRIEGERDENKMAL
Skizze

Farbenblätter von A. Liebmann; endlich die prächtige Heimatkunst der Radierungen und Holzschnitte von Rudolf Schiestl. — Die Bildhauerei beschränkte sich fast durchweg auf Werke geringen Umfanges. Nur weniges erhebt sich zur Monumentalität. So zwei großzügig stilisierte Tiere (Leopard, Löwin) von F. Behn; eine reich bewegte Gruppe »Zwei Katzen« von W. S. Resch. Trefflich charakteristische Leistungen sind unter den vielen Porträtbüsten. Als Beispiel sei eines der Werke E. Beyrers herausgegriffen. Gut gearbeitete Plaketten mit z. T. zeitgemäßen Anspielungen brachten C. B. Ott, K. Götz u. a.

Eine Anzahl sehr tüchtiger Arbeiten ist bei der Luitpoldgruppe zu beobachten. T. Elster, R. Gönner und einige andere gaben See- und Hafenbilder mit feiner Wiedergabe des Wasserdunstes; O. Pippel eine große, hellfarbige Impression von einem Gebirgssee mit schöner Spiegelung; E. Zairis eine Studie »Wäscherinnen« mit differenzierter Weißmalerei; H. Heider einen stark empfundenen »Waldbach«. Ein Damenbildnis, aus dessen Weiß in Weiß das Schwarz des Haares sich interessant heraushebt, eine Arbeit von C. Horn, übt vornehmste Wirkung aus.

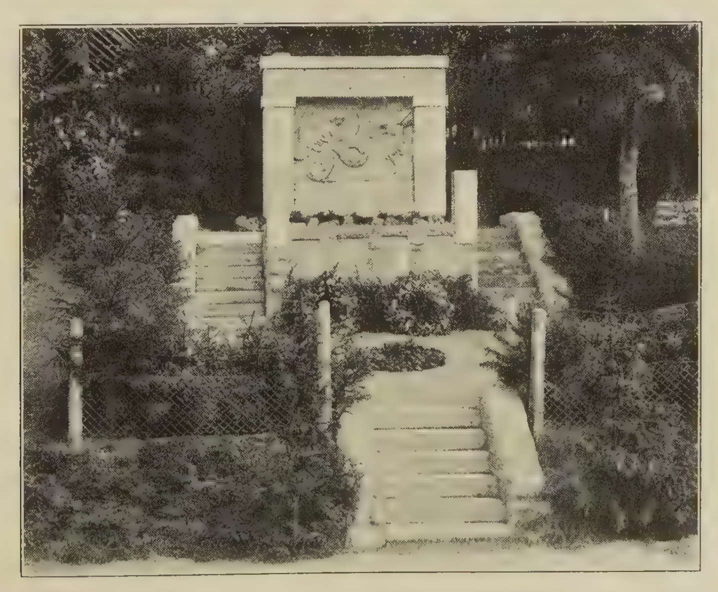
Noch weniger als bei dieser Gruppe ist es möglich, bei der »Freien Kunstausstellung« über die Erwähnung von ein paar Einzelstücken hinauszugehen. Von solchen Proben seien genannt die feinfarbigen poesievollen Gemälde von K. Schlageter, die kräftigen, lebenswahren Landschaften von J. R. Knobloch, ein charakteristisches Bildnis der Frau Prinzessin Adalbert von Bayern von G. Schneeli.

Wir kommen endlich zur Secession. Eine größere Anzahl von Leistungen ihrer älteren, aber auch ihrer jüngeren Mitglieder zeichnet sich durch bedeutende Leistung verschiedenartiger Techniken aus, von denen die übermodernsten sich nur spärlich blicken lassen. Manche sprechen auch durch innerliche Vertiefung zu Geist und Gemüt. Doch ist bezeichnenderweise die Zahl solcher Werke bei der Secession ganz erheblich geringer als bei der Künstlergenossenschaft, die ihresteils weniger darauf ausgeht, die Vollendung der äußeren Form als hauptsächlichen Zweck des künstlerischen Schaffens anzusehen. Zu



MICHAEL PREISINGER, OBERER TEIL DES KRIEGERDENKMALS ZU IRSINGEN IN SCHWABEN

den Werken vertiefter Auffassung zählen solche, wie die Phantasien von G. Schwalbach, ein Damenbildnis bekannter mondäner Art von H. Habermann, die wunderbar charakterisierten Bildnisse von L. Samberger (u. a. Exzellenz von Kahr), das klassizistische Parisurteil von Stuck (mit interessanter Farbenwirkung des Schildes Athenas), E. Baudrexels Bildnis eines lieblichen jungen Mädchens, mächtige Monumentalköpfe (Kreidezeichnungen) von F. Erler, ein Damenbildnis (schwarz gegen braun) von Hierl-Deronco. Das Interesse an Farbe, an Lösung schwierigster künstlerischer Probleme, an temperamentvollem Vortrag kann den soeben genannten Leistungen noch zahlreiche andere



KASPAR RUPPERT KRIEGERDENKMAL IN OBERESCHENBACH



OTTO RÜCKERT DREI KRIEGERGEDENKTAFELN
Gemalt 1921

anreihen. Zu den Glanzpunkten der Ausstellung gehören, wie immer, mehrere Tierbilder H. von Zügels, zumal eins mit der Schilderung eines Ochsengespannes, das »Am Morgen« den Pflug durch die dampfende, im frühen Sonnenlichte glänzende Ackerscholle zieht. Trefflich charakterisierte Tierbilder gibt auch O. Dill. Unter den Landschaften der Secession verdienen die feinsinnig beobachteten, aus innerlichem Erleben wiedergegebenen Impressionen von F. Bürgers vor andern genannt zu werden. An sie schließen sich solche von H. von Heyek, J. Seyler, F. Scherer, ein fast mystisch grünes Stück von G. Beda interessant beleuchtete Studien von O. Bauriedel, einer Flachgegend mit vorzüglich gemalten Lüften von R. Kaiser und andere mehr. Innenstudien von feinsten Reizen bieten u. a. J. Kühn jr. und E. Wolff; dekorativ wirksame Stilleben R. Nissl, F. Strobentz. — Von Bildnissen bleiben noch einzelne zu erwähnen: von H. Stehr, G. Rall, G. Essig, J. Fehr. Ungern vermißt haben wir Rhein. Zeichnerisch und farbig bemerkenswerte figürliche Studien sah man von Becker-Gundahl, F. Klemmer u. a. — Die Plastiken der Secession bestehen zum größten Teil aus Bildnis- und Studienbüsten, vielfach von stark moderner Auffassung, die bisweilen ins Archaische und Ägyptisierende übergeht. Recht lebenswahre Bildnisse sind von H. Defregger, A. Zadikow, U. Janssen, † Ch. Jaeckle (von dessen wertvollen Werken eine größere Zahl ausgestellt ist). Erwähnt seien schließlich noch eine stark bewegte Bronzegruppe »Joseph und das Weib des Potiphar« von E. Mayer-Fassold; die stimmungsvolle, etwas expressionistisch aufgefaßte Gruppe »Ödipus und Antigone« von E. Pearson; eine in klassischer Linie gezeichnete, für Bronzeguß bestimmte Mädchenfigur von A. Hiller.

Von religiöser Kunst bietet der Glaspalast 1923 noch weniger als sonst. Die Träger großer Namen haben sich zumeist ferngehalten, stark wirkende Anziehungspunkte fehlen. Doch ist das Gebotene immerhin fast durchweg wertvoll, zum Teil interessant. Am meisten gilt dies von der Architektur. Hier tritt besonders die Gruppe von Werken des Prof. E. Bieber und des Reg.-Baumeisters Hollweck durch Leistungen von jener teilweise starken Monumentalität hervor, die schon im Anfange unseres Berichtes anerkannt wurde. Der Stil nähert sich der Klassizität. Erwähnt sei ein tempelartiges Kriegerdenkmal für Dürckheim; ferner der großzügig gedachte Friedhof zu Dortmund; eine trefflich in das Straßenbild komponierte Kirche für Nürnberg zeigt wuchtige Form, mit der nur die dünne Turmspitze nicht recht harmonieren will; schön gruppiert ist eine schlicht und kräftig gezeichnete Kirche für Ürdingen. Eugen Baer brachte einen Entwurf für eine überaus prächtige, mit vier Türmen und einer Kuppel geschmückte Emporenkirche im Barockstil. Sie ist diesmal das einzige Beispiel größeren Aufwandes. Alles übrige zeigt zeitgemäßes Bemühen um volkstümliche Schlichtheit. Die von Linder und Freymuth-München entworfene Kirche für Oppau (Wettbewerb) weist den

schlichten Typus einer in Barockformen gehaltenen Stadtkirche auf. Sehr erfreulich ist die volksmäßige Art einer trefflich in die Landschaft komponierten schlichten Feldkapelle von W. Erb; ferner mit besonderer Anerkennung zu nennen sind mehrere von Steidle-München entworfenen Kirchen. Die für Lengdorf besitzt romanischen Charakter, dem sich das Barock des Turmobergeschosses belebend bestens anpaßt. Überaus reizvoll ist die für Töging bestimmte Anlage einer größeren und einer kleineren Kirche, die parallel nebeneinander stehen und durch einen Quergang verbunden sind. Die größere, dreischiffige, besitzt nur einen Dachreiter, die kleinere, einschiffige, einen Turm. Die Gruppe fesselt durch außerordentlichen malerischen Reiz; sie ist recht und echt deutsch, im Sinne alter warmherziger Frömmigkeit empfunden, dabei voll frischen Lebens. Einen hübsch wirkenden Barockaltar für eine Dorfkirche schuf Ch. Hacker. Von Kriegerdenkmälern seien noch erwähnt das für Seeshaupt, von J. H. Rosenthal-München. Ein schlichtes Denkmal mit Dachaufbau entwarf Leibinger für die Gemeinde Weckbach (U.-Franken). Zwei andere wertvolle Denkmäler waren von W. S. Resch. Erwähnung verdient ferner das Kriegerdenkmal für Albstadt (M.-Franken) vom Architekten W. Erb und dem Bildhauer Sonnleitner. Das Werk interessiert durch neuartige, monumentale Auffassung: zwischen zwei hohen, vierkantigen Säulen in schöner Bewegung der auferstandene Heiland auf seinem Grabe[1]). Von denselben beiden Künstlern ist das in dem Liebfrauenmünster zu Eschenbach neuerdings aufgestellte Grabdenkmal für Wolfram, dem Dichter des Parzival[2]). Das Relief zeigt oberhalb einer langen Gedenkinschrift einen kleinen Altar oder Sockel, auf dem der Heilige Gral steht. In der Höhe schwebt die Taube des Heiligen Geistes, Lichtstrahlen senken sich hernieder. Zu beiden Seiten des Altares knien Parzival und Amfortas. Das Werk bildet einen würdigen Ersatz für das ehemals dort befindliche ursprüngliche Grabmal Wolframs, das leider zugrunde gegangen ist. — Vom Kunstgewerbe ist nicht viel zu melden. Nur E. Jaskolla hat Arbeiten kirchlicher Bestimmung ausgestellt: ein weißseidenes Meßgewand mit farbigen Plattstichstickereien in mittelalterlicher Stilauffassung; ferner sehr kunstreich gearbeitete Spitzen



OTTO RÜCKERT KRIEGSERINNERUNGSTAFEL IN WALDENHAUSEN A. T.

mit den in die Muster hineinkomponierten, stark stilisierten Figuren und Sinnbildern der Evangelisten. — Die Plastik bietet außer feinster Kleinkunst (Plaketten von L. Eckart) einige großmonumentale Werke. Streng und herb, mit vorherrschender Vertikale hat M. Heilmeier eine aus rot gefärbtem Gips geformte, lebensgroße Beweinung Christi dargestellt. W. S. Resch bringt einen kräftig bewegten, in Eichenholz geschnitzten St. Jakobus, dazu auch einen St. Modualdus, beide im Sinne des Barock stilisiert, das bei der ersteren Figur den auch bei Originalschöpfungen jener Zeit häufig vorhandenen

[1]) Abb. S. 135.
[2]) Abb. folgt. D. Red.



ALBERT FIGEL KRIEGSERINNERUNGSFENSTER

Ausführung durch die Glasmalerei J. P. Bockhorni (München)

gotischen Einfluß durchfühlen läßt. Ein prachtvolles, tief empfundenes Werk des gleichen Künstlers war sein überlebensgroßer, geschnitzter und zum Teil farbig gegetönter Ecce-Homo. Ein kleinerer St. Georg als Drachentöter (Majolika) zeigte die von Resch mit bekanntem Erfolge angewandte, metallisch schillernde Glasur. Die Skizze zu einem Christus an der Geißelsäule zeichnete sich durch schöne Linien aus[1]). Diesen Werken schließen sich mehrere andere tüchtige Plastiken an: ein streng stilisierter, kleiner, geschnitzter Kruzifixus von P. Scheurle; ein ebenfalls feierlich streng aufgefaßter Kruzifixus, eine Schnitzerei von H. Faulhaber; von demselben Künstler eine aus Gips geformte, in hoher Feierlichkeit dastehende Mutter Gottes mit dem Kinde. Eine modern stilisierte kleine Kreuzigunsgruppe (Relief in zart farbiger Majolika) ist von H. Frey; ein in wilden Schmerzen Leibes und der Seele am Kreuze sich windender Heiland von J. Drexler ist ergreifend gedacht, wirkt aber unruhig. Die Secession bringt von größeren religiösen Plastiken eine in feiner Linie ge-

[1]) Über W. S. Resch veröffentlichen wir demnächst einen größeren Aufsatz. D. Red.



ALBERT FIGEL KRIEGSERINNERUNGSFENSTER

Ausführung durch die Glasmalerei J. P. Bockhorni (München)

zeichnete, stehende Mutter Gottes (Terrakotta) von Th. Georgii. — Die Malerei zeigt nur ein größeres religiöses Werk »Gib uns heute unser tägliches Brot« von O. Graßl. Die Arbeit beweist ersichtlich einen großen Fortschritt des strebsamen Künstlers. Die früher oft fühlbar gesuchte expressionistische Art erscheint gemildert, größere Annäherung an die Natur ist zu bemerken, dabei ein anerkennenswert gelungenes Erheben über sie hinaus. Zeichnung und Farbe sind weicher, letztere voll tieferen Schmelzes, ein barocker Anklang tönte leise hindurch, Stimmung und Charakteristik sind ansprechend. Die äußere Wirkung erinnert an die warmfarbiger alter Gobelins. Graßl bringt außer diesem Bilde noch zwei kleinere, nicht minder tüchtige Arbeiten, dabei einen jungen Tobias mit dem Engel. Altmeisterlich wirkte eine Pietà von Th. Baierl. Ein freundliches, recht deutsches Bild von bekannter Auffassung ist »Jesus unter den Kindern« von H. Huber-Sulzemoos. Volkstümlichen Ton schlägt auch Th. Gämmerler mit einem kleinen, kräftig farbigen St. Nikolaus an. Der hl. Augustin von Huber-Feldkirch ist von der Jubiläumsausstellung der D. Gesellschaft f. chr. K. 1922 her bekannt (Abb. S. 64). Eine koloristisch reiche, frisch



JOSEPH WAGENBRENNER KRIEGSERINNERUNGSBILD AN DER PFARRKIRCHE ZU ELLHOFEN (ALLGÄU)
Unter dem Bild zwei Inschrifttafeln

beobachtete und geschilderte Genreform bietet R. Böhm mit seinen »Wallfahrern in Genezzano«. Ähnliche Themata benützte O. Graf für zwei, in seiner flimmernden Technik gegebene Schilderungen aus Siena und Assisi. Ein Werk von herrlichem malerischem Reize und tiefem christlichem Gedanken ist »Das einsame Herrgöttle« von E. Steppes. Um zu den eigentlich religiösen Werken zurückzukehren, nenne ich die poesievollen, gemütsreichen kleinen Malereien und Radierungen von A. Rausch. Ein volkstümlich gedachtes St. Florianbild ist von H. Dockal. Farbig interessant sind eine Blindenheilung und eine Beweinung Christi von W. Orth. Um gleicher Eigenschaft willen nenne ich auch eine Heimsuchung von G. Schneeli. Aus der beträchtlichen Zahl der Graphiken seien vor allen mehrere Radierungen und urkräftige Holzschnitte von Rudolf Schiestl hervorgehoben; die stärkste dieser Leistungen ist eine Kreuzigungsgruppe, die von der Wirkung Kunde gibt, welche Grünewald auf den Künstler geübt hat. Äußerst fein ist eine schwach farbig angelegte Mutter Gottes. Ganz expressionistisch sind sieben farbige Holzschnitte (Szenen der Leidensgeschichte) von E. Ege. Eine feine kleine Radierung ist die Bergpredigt von E. Riegele. Religiöse Beziehungen zeigen auch mehrere radierte Exlibris von S. Lipinsky.

Die »Neue Secession« hilft mit ihrer Ausstellung von neuem die in den letztvergangenen Jahren sich aufdrängende Beobachtung bestätigen, daß dieser Richtung keine Entwicklung beschieden ist, leicht erklärlicherweise auch nicht sein kann. Sie ruht auf dem toten Punkte, ihre Anhänger vermögen lediglich sich selbst zu wiederholen, das unzählige Male Gesagte unverändert wiederum zu sagen, ohne doch mit dieser Beharrlichkeit überzeugende Wirkung zu erzielen. Es ist trübe, so viel ehrliches Streben und seelisches Ringen auf den Wegen fruchtloser Theorien umherirren zu sehen. Es ist kein Zufall, auch meist nicht Willkür, sondern innerlich begründet, daß dieses unklare Sehnen und Streben sich vielfach auf allerlei Transzendentales, auch auf die Religion richtet.— Plastik fehlt diesmal fast ganz. Aber zu dem wenigen, das sie bietet, gehören beste Werke der Ausstellung. Zu nennen sind die technisch feinen, streng empfundenen Plaketten von K. Knappe, die zum großen Teile religiöse Gegenstände behandeln. Derselbe Künstler brachte eine Pietà, die, aus einem langen, dünnen Holzscheite geschnitzt, an die Totems gewisser Naturvölker erinnerte. Auch eine bronzene Hagar zeigte die gleiche gezwungene Behandlung. Einige tüchtige Bildnisköpfe waren von F. Claus. — Graphik ist nicht vorhanden. — Von den Leistungen der Malerei brauchen hier nur wenige herausgegriffen zu werden. Die Darbietungen von M. Lauterburg haben gegen früher an Klarheit verloren, verdienen aber Anerkennung wegen der Wärme der Empfindung, mit welcher der

Künstler an seine religiösen Gegenstände herantritt. Diesmal ist es das Gebet Christi am Ölberge, das er in drei ziemlich ähnlichen Kompositionen dargestellt hat. Eins dieser Bilder ist das Mittelstück eines Triptychons, auf dessen Seitenteilen man die Kreuzabnahme und die Auferstehung sieht. Trotz ihrer Eigenart besitzen diese Werke etwas mild Ansprechendes, das wohl imstande wäre, sie dem Volke vertraut zu machen. Das ist eine Aussicht, die sich den Gemälden K. Caspars niemals eröffnen wird. Wegen interessanter Farbengebung können verschiedene Werke erwähnt werden. Ich verweise hier nur auf ein paar figürliche Bilder von J. Eberz; auf die in gedämpften Tönen gehaltenen Stücke von J. Troendle; auf ein zartfarbiges Mädchenbild von W. Nowak; auf Blumenbilder von H. Brüne, der auch ein gut charakterisiertes Kinderbildnis ausgestellt hat; auf den Perlmutterton der Landschaften von J. W. Schülein; auf die gobelinartigen Stücke von O. Kopp. Mit sehr schweren dunklen Tönen bemühte sich H. R. Lichtenberger um das Problem der Wiedergabe von Theateraufführungen. Ein paar kleine virtuose Studien (Stallinneres) waren von M. Feldbauer. Ein tüchtiges Selbstbildnis gab Jutz, ein sehr hübsch und solid gemaltes Blumenstilleben Th. Th. Heine.

Doering

HUBER-FELDKIRCH ZUM ABSCHIED VOM LEHRAMT

Von W. ZILS-MÜNCHEN

Als wir vor fünf Jahren aus Anlaß des eben vorangegangenen 60. Geburtstags von Prof. Josef Huber-Feldkirch die „Neu-Düsseldorfer Kunst“[1]) zu würdigen bestrebt waren, ahnte niemand, daß der rüstige, in voller Lebenskraft stehende Künstler und Lehrer, der die Anregung zu jener Veröffentlichung gegeben, bereits fünf Jahre später der vom preußischen Staat für seine Beamten gezogenen Altersgrenze verfallen werde.

Die Düsseldorfer Presse brachte diese Nachricht mit einem Bedauern für einen Mann, der dem Kunstleben der dortigen Akademie unendlich wertvoll gewesen und ob der einzigen Art seines Könnens und seiner Kennerschaft unersetzlich sei. Wir, seine Freunde im Süden, die wir „weit vom Schuß“ sind, waren überrascht von der Meldung, zumal der Abschied bereits auf Ostern erfolgt war. Aber ein gewisses Gefühl der Freude

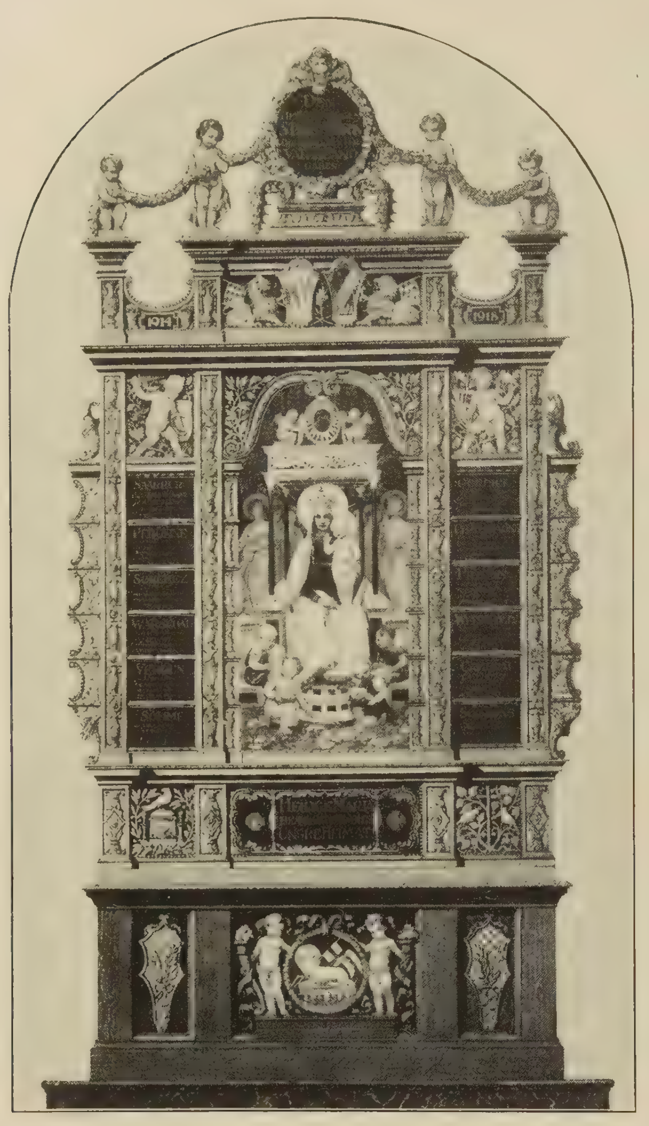


HANS ARNDT. VON EINEM DREITEILIGEN KRIEGSGEDÄCHTNISFENSTER IM BETSAAL DES SCHWABINGER KRANKENHAUSES ZU MÜNCHEN

ließ sich bei der Zeitungslektüre nicht unterdrücken, denn Huber-Feldkirch will wieder dorthin zurückkehren, von wo er 1908 nach Düsseldorf berufen ward. Der Künstler beabsichtigt, sich wieder in München niederzulassen, wenn er dort geeignete Arbeitsräume findet, und weilt seit Pfingsten in Dornbirn, in seiner Vorarlberger Heimat. Die Wurzeln seiner Kraft, die er in seinen besten Mannes- und Schöpferjahren der Düsseldorfer Kunst gewidmet, lagen ja immer im deutschen Süden. Er war für ihn der Jungborn, aus dem er alljährlich in den großen Ferien für seine Düsseldorfer die Frische holte, die für ein



[1]) Die Christl. Kunst XVI. Jahrg. 1919/20, S. 69 ff.



ANTON WAGNER KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR

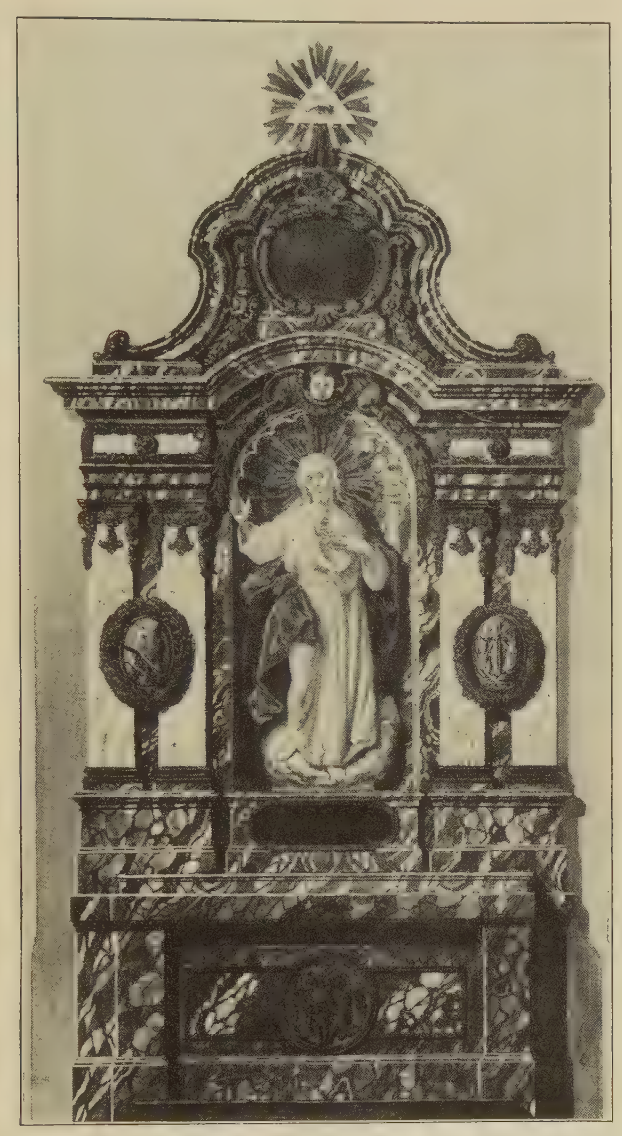
neues Jahr des anregenden, lehrenden und selbstschöpferischen Wirkens von nöten war.

Prof. Huber-Feldkirch braucht den Lesern dieser Zeitschrift nicht mehr vorgestellt zu werden. Außer in unserem oben angeführten Artikel im XVI. Jahrgang der „Christlichen Kunst" finden wir ihn mit erläuterndem Text von Josef Wais bereits im VII. Jahrgang vertreten und dann in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für 1903 und 1906.

Es sei nur kurz daran erinnert, daß Josef Huber am 15. März 1858 zu Feldkirch in Vorarlberg geboren wurde und dort die Oberrealschule besuchte. Er stammte von beiden Elternseiten her aus altem Bauernstamm, der mütterlicherseits tüchtige Beamte, Lehrer und Oberlehrer gestellt hatte. Aus dieser Verbindung von urwüchsiger Kraft mit der gepflegten geistigen Beweglichkeit erwuchs das Schaffen des Künstlers, sie erklärt insbesondere Hubers Durchdringung der Mosaiktechnik, die ja immer etwas Primitives an sich hat und neben der Beschränkung eine große Gesinnung voraussetzt. Für die Entwicklung wurde der erste Lehrer Franz Plattner aus Innsbruck, selbst ein Corneliusschüler, maßgebend. Diese Doppelverbindung von Vorarlberger und Tiroler bodenständiger Heimatkunst gab einen guten Klang. An Einfluß gewann dann der rheinische Maler Martin, zu dem sich Huber nach vorübergehendem Besuch der Akademie in München (1877) nach Roermond in Holland begab. 1879 kehrte er nach München zurück, wo er unter den Professoren Hackl, Gysis und Löfftz, häufig mit Medaillen ausgezeichnet, die Akademie absolvierte. Um französische Eindrücke, die in das Jahr 1887 fielen und von den dortigen Lehrern T. R. Fleury und Bouregureau ausgingen, zu parallelisieren, wandte er sich wie noch später so oft seiner Heimat zu. In dem bergumstandenen Feldkirch reiften die Ideen, zunächst in Entwürfen festgehalten, die später zur Ausführung gelangten. Ende 1888 ließ sich dann Huber in München nieder, wo sich ihm bald der Kreis von Samberger, Diez, Welti, Floßmann und Dasio erschloß, in dem er auch später in den Ferien als gern gesehener Gast Aufnahme fand. Den Münchner Aufenthalt unterbrachen häufig Studienreisen, namentlich nach Italien.

Hubers Arbeiten gehören, abgesehen von seinen in Stil, Farbengebung und inhaltlicher Auffassung höchst persönlichen Tafelbildern [1]), der dekorativen Monumentalkunst an. Schon als Akademiestudierender hatte er für die Dorfkirche in Lauterbach in Vorarlberg zwei größere Wandbilder (Seesieg von Lepanto und Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer) gemalt, die jedoch leider später überstrichen wurden. Auf Grund einer erfolgreichen Konkurrenz malte er 1892 im Auftrag des bayerischen Staates das Deckengemälde in der Klosterkirche von Obermadlingen an

[1]) Zwei reizende Schöpfungen „Der hl. Augustinus" und „In Griechenland" zeigt die diesjährige Glaspalastausstellung in München.



HERZ-JESU-KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR VON ARCH. ANTON WAGNER UND BILDHAUER JOHANN HUBER, STEPHANSPOSCHING, NIEDERBAYERN

der Donau. In Fresko entstanden Wandmalereien am Giebel des Museums und an zwei Privathäusern in Bregenz. Die erteilten Aufträge bedingten stark Charakter und Stil von Hubers Kunst. Auch bei ihm war es wieder der Stil des Bauwerkes, der den Maler in seine Abhängigkeit zwang. In München mußte er sich unwillkürlich mit dem Barock beschäftigen, der mit dem souveränen Schalten und Walten mit Figuren, rauschenden Gewändern und der stürmischen Bewegung seiner Gestalten den kernigen Künstler kräftiger deutscher Rasse fesseln mußte. Aber schon bei der Bemalung der Residenzfassade zeigte sich der Meister in der Beschränkung. Die strengere, herbere Auffassung verriet bereits stilistische Größe und Erhabenheit, die allein die Grundlagen für die große Wandmonumentalkunst bilden, deren letztes Entwicklungsglied die Technik der Mosaik- und Glasmalkunst bilden. Eine Wandmonumentalkunst großen Stils, wie sie uns aus Hubers Hand auch in den verschiedensten Münchner Brauereilokalen aus jenen Jahren hervortritt, finden wir in jenen Jahren noch höchst selten. Hubers Kunst weist in von Jahr zu Jahr steigendem Maße einen Zug ins Große, ins Leidenschaftliche auf. Kleinliches, Weichliches liegt ihm, dem geborenen Alpenländer, fern, er bevorzugt das Gigantische, gleichsam als wollte er die von den Bergriesen ausgehenden Eindrücke ins Geistige übersetzen; körperliche und geistige Kraftnaturen stellen seine Bilder dar, namentlich in seinen Heiligengestalten, die uns ja die Geschichte als aufrechte, um das heiligmäßige Leben ringende und dem Sentimentalen fernstehende Kämpfer schildert. Diese Auffassung von Leben und Legende zeigen z. B. die Prophetengestalten der Bremer Domfenster, die er 1897 im Auftrag ausführte.

Außer mit der Freskomalerei, wobei die Gestaltung von religiösen[1]) und geschichtlichen Darstellungen in figurenreichen Kompositionen besondere Pflege fand, mit Staffeleibildern, mit architektonischen, zum Teil preisgekrönten und ausgeführten Entwürfen, dann mit der Abfassung von tief durchdachten ästhetisch-theoretischen Aufsätzen hatte sich Prof. Huber auch schon frühzeitig mit der Mosaik und Glasmaltechnik beschäftigt. Erstere erlernte er praktisch, als er bei der Herstellung des Mosaiks für das Giebelfeld des Oberlandesgerichtsgebäudes in Feldkirch mit Hand anlegte. Aus der Erkenntnis heraus, der Huber seine Erfolge verdankt, daß nirgendwo in dem Maße wie bei den beiden genannten Kunstgattungen zur Theorie die Praxis treten muß, errichtete er nach seiner Berufung nach Düsseldorf Werkstätten für diese künstlerischen Techniken. Auf Anregung der kirchlichen Behörden, die einem weiter um sich greifenden, von mangelndem Verständnis, Ungeschmack und fabrikmäßiger, die unvergleichlichen Gebäude des Rhein-

[1]) Kirchengemälde von Huber schmücken u. a. die Heil.-Geist-Kirche in Weilheim und in Radomno in Westpreußen.



KRIEGSGEDENKZEICHEN IN LOPPENHAUSEN
Entwurf von David Eberle, Plastik von Georg Wallisch

lands schädigender Geschäftigkeit in Stadt und Land ein Ende bereiten wollten, vornehmlich auf Anregung des Kölner Kardinals Fischer und, nachdem auch die evangelischen Kirchenbehörden ihre volle Förderung des Gedankens zugesagt hatten, errichtete das preußische Kultusministerium 1908 in Düsseldorf eine besondere Abteilung für christliche Kunst. Auf Vorschlag des dortigen Akademiedirektors Fritz Röber, der im Rahmen seiner großzügigen Reorganisitionspläne der religiösen Kunst einen besonderen Platz zuweisen wollte, war Huber als Lehrkraft berufen worden. Längst, bevor die Forderung zum Schlagwort geworden, daß Kunst und Kunstgewerbe zusammengehören, daß an die Stelle der Akademien Meisterateliers gehören, ging Prof. Huber in seiner akademischen Glasmal- und Mosaikwerkstätte an die Arbeit. Still und ohne viel Aufhebens zu machen, wie dies in seinem stillen, ernsten Charakter gelegen ist. Eine stattliche Schar von Schülern, die heute selbst bereits einen Namen von Klang haben wie Georg Winkler, Theo Winter, Eugen Orlowski, Walter Corde, der Benediktinerpater Görz, Alfred Schlichting und Rettinger, fertigten hier neben den Technikern die Werke ihres Meisters und seiner Kollegen. Die erste Arbeit Hubers, die er ausführte, war eine Apside in Mosaik für die Fürstengruft in Dessau, dann die in der Rochuskirche in Düsseldorf mit den Mosaiken im Chor der Marienkirche. Ihnen schlossen sich umfangreiche Mosaikarbeiten im Chore und am Triumphbogen der St. Mechternkirche in Köln an und in jüngster Zeit Mosaiken und ein Glasfenster an der protestantischen Kirche in Köln-Ehrenfeld, ein Mosaik als Kriegsehrung im Düsseldorfer Gymnasium an der Klosterstraße und im Auftrag des dortigen Kunstvereins Wandmosaiken in der Aula der Handwerkerschule in Dortmund.

Besondere Erwähnung verdient die uralte Petrikirche zu Mülheim, weil hier dem Künstler Gelegenheit geboten war, neben dem Glasfenster und den Mosaikarbeiten seine raumkünstlerischen Ideen in der Gesamtwirkung in die Tat umzusetzen. Hier zeigten sich am klarsten die Absichten des Künstlers, dessen Kunst ihre eigenartigen Eindrücke erreicht durch die Vereinigung des monumentalen Fresko- und Glasmalstils mit dem großen, weithin wirkenden Flächen des Mosaiks.

Neben dem eminent handwerklichen Geschick verdanken Hubers Glasmal- und Mosaikgemälde ihren Reiz der großzügigen Zeichnung und dem geistigen Ausdruck von nicht minder großer Kraft. Er hat uns einer neuen Blütezeit der alten Mosaik- und Glasmalkunst entgegengeführt. Als gediegener Kenner der Vergangenheit, die ihn auch zum Sammler kostbarer, kunstgewerblicher Altertümer prädestinierte, betont er den flächigen Charakter des gemalten Glasfensters, das die



JOSEPH SCHNEIDER (DÜSSELDORF) KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR IN NIDEGGEN

aus dem praktischen Bedürfnis der Lichtzuführung unterbrochene Wand weiterführt. Aus seiner stark dekorativen Veranlagung heraus griff er mit festem Entschluß und sicherem Instinkt auf das Mosaik zurück, das Ideal einer feierlichen religiösen Kunst im hieratisch strengen Stil. So gehören Hubers Werke als Bausteine einer großen Monumentalkunst an.

GEBHARD FUGEL

begeht am 14. August den 60. Geburtstag. Ein dem Künstler gewidmeter Aufsatz, der in dieser Nummer erscheinen sollte, muß infolge eines bedauerlichen äußeren Hemmnisses leider verschoben werden.



HANS MILLER KRIEGSERINNERUNGSLÜSTER
Kirche in Reinbeck (Holstein)

EIN NEUES WERK VON G. BUSCH
(Abb. S. 153)

Ein Kriegserinnerungsdenkmal in Gestalt einer Pietà-Gruppe hat Professor G. Busch für den Bamberger Dom geschaffen. Das Werk erhält seinen Platz in der sogenannten Nagelkapelle und zwar in der Mitte der dem Eingange entgegengesetzten Stirnwand des langgestreckten, zweischiffigen Saales. Der Gedanke, ein derartiges Denkmal zu stiften, und in jenem, von tiefer, ernster Stimmung erfüllten Raume aufzustellen, ging von dem hochwürdigsten Weihbischofe Senger aus. — Die Gruppe bildet die Bekrönung eines Altares, dessen Unterbau und Mensa von dem Hauptkonservator, Professor Angermair, entworfen wurden. Mit ihren einfachen großen Linien und stillen Flächen, mit der weithin wirkenden Kraft ihrer Farbe zieht die Altargruppe die Blicke des Besuchers der Kapelle schon beim Eintritt auf sich; sie ist zum künstlerischen Mittelpunkte des Ganzen geworden, auf den die Reihe der die beiden Mittelschiffe trennenden Säulen hinstrebt, und an den sich die in dem Raume befindlichen alten Kunstwerke zwanglos anschließen. — Das Werk ist 1,65 m lang und 1,26 m hoch, aus Lindenholz geschnitzt und, wie schon angedeutet, farbig behandelt. Die Gruppe besteht aus vier Personen: dem toten Heilande, der auf dem Schoße seiner Mutter ausgestreckt liegt, während am Kopfende St. Johannes, am Fußende St. Magdalena den Körper stützen. Seine Linie wird durch diese dreifache Unterstützung horizontal. Nur das Haupt weicht, fast rechtwinklig emporgebogen, von der Horizontalrichtung ab, wodurch Härte und Einförmigkeit vermieden werden. Der Oberkörper ist fast unbekleidet, der Mittel- und Unterkörper sind in ein Tuch gehüllt, das auch die Arme zum Teil bedeckt. Diese liegen ausgestreckt am Körper, die Hände nebeneinander. Die wichtigste Vertikale ist durch die sitzende Gestalt der Mutter gegeben. Doch ist auch bei ihr zu große Strenge vermieden; mit sanfter Drehung des Oberkörpers und entschiedener Profilstellung des Hauptes nach rechts, wendet sich Maria dem Antlitze des Sohnes zu, den sie schmerzbewegt anblickt; die vor der Brust gefalteten Hände bilden eine feste und doch lebensvolle Masse, für das Auge den Mittelpunkt der Komposition. Diese wird nach beiden Seiten stark und volltönig abgeschlossen und abgerundet durch die beiden knienden Figuren. Johannes neigt sich vor, um dem toten Meister ins Gesicht schauen zu können. Die Haltung seines Körpers ist durch das Knien und die Kraftanstrengung der den Leichnam stützenden Arme bestimmt. Bei Magdalena kommt zu diesen beiden Momenten noch die überwältigende Wirkung des Schmerzes, der ihren Körper zusammen-, das verhüllte Haupt vornüber sinken läßt, so daß ihr Antlitz unsichtbar ist. Von großer Schönheit und verinnerlichtem Ausdrucke sind die Gesichter der drei andern Personen; das edle, stille, vom Todeskampfe nicht entstellte des Heilandes, das herbe, ernste des Jüngers, das trauervolle der Mutter. Die Köpfe der beiden Männer sind von Lockenhaar umwallt, lange Locken fließen von Magdalenas Haupt auf die Füße Christi nieder. Ausdrucksvoll sind auch die Hände aller Personen. Die Gewänder sind einfach, ruhig ihre Flächen und wenigen großzügigen Falten. Die Färbung ist auf einige starke Lokaltöne eingeschränkt, die in kraftvolle Harmonie gebracht sind: blau ist das Gewand Marias, rot das des Jüngers, violett ge-



GEORG BUSCH BEWEINUNG

Holzgruppe auf dem Kriegsgedächtnisaltar einer Seitenkapelle im Dom zu Bamberg. — Vgl. Text S. 152

kleidet ist Magdalena, dunkelbraun sind die Locken der beiden Männer. Das Weiß des Tuches schafft Unterbrechung und Belebung. Der tiefe Ernst, der in den Gesichtern und Haltungen, Formen und Farben sich kundgibt, entspricht in ergreifender Art dem Zwecke des Denkmals[1]).

EIN KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR VON FRANZ DREXLER

Von W. ZILS-MÜNCHEN

(Abb. S. 133 und 134)

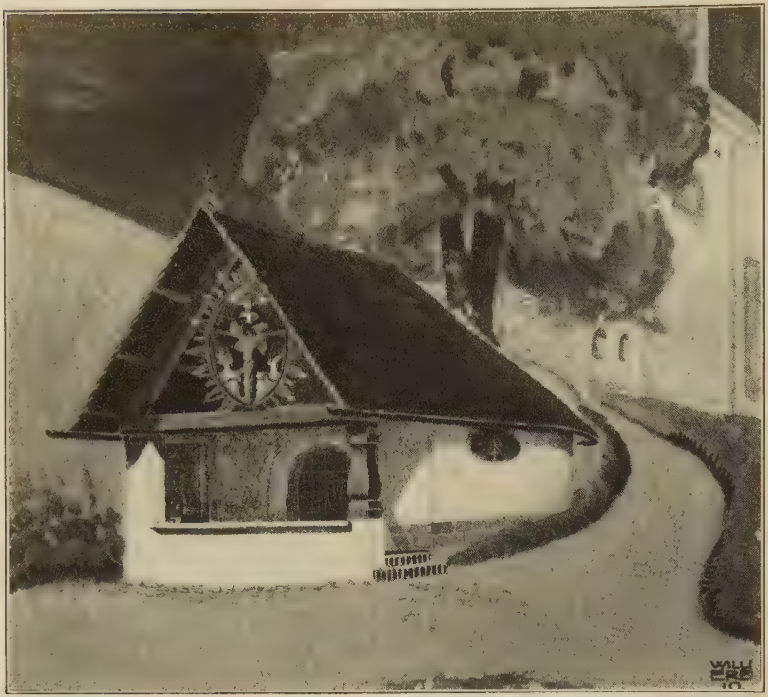
Eine der schwierigsten Aufgaben, die der christlichen Kunst gestellt werden können, bildet die Wiedergutmachung einer in der Zeit ihres Entstehens zwar gut gemeinten, aber ästhetisch wenig ansprechenden Idee nach den inzwischen geläuterten Begriffen von der Schönheit des christlichen Kunstwerkes.

So war im Jahre 1885 in der Unterkirche der in den Jahren 1709/10 wahrscheinlich nach den Plänen des Hofarchitekten Viscardi[2]) von dem Münchner Maurermeister Manhard und dem Zimmermeister Kirmayer zur würdigen Feier des 150jährigen Bestandes der deutschen Kongregation (Männerkongregation) erbauten Bürgersaalkirche eine Lourdesgrotte errichtet worden. Das Gewölbe unter dem Betsaal barg in früheren Jahrhunderten die Druckutensilien und das Lager der Monatsheiligen. Präses Schmitz ist es gewiß als Verdienst anzurechnen, daß er im genannten Jahr diesen Raum durch Aufstellung der Grotte und der Kreuzwegstationen, die die Brüder Sprenger für eine Kunstanstalt Münchens anfertigten, zum Ort der Andacht umgestaltete. Aber wenn je die Aufstellung einer Lourdesgrotte, bar jedes künstlerischen Empfindens, als verfehlt bezeichnet werden mußte, so hier, wo in der Oberkirche die Kunst aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts mit hervorragenden Werken (wie mit Knollers langsam aber stetig verfallendem Deckengemälde) vertreten ist.

Die Anregung, diese Lourdesgrotte im Jahre 1921 durch einen Kriegsgedächtnisaltar für die gefallenen Mitglieder der Marianischen Kongregation zu ersetzen, darf daher als glücklich bezeichnet werden, um so mehr, als der ausführende Künstler Bildhauer Franz Drexler[1]) die glücklichste Lösung fand. Auch hier beherrscht das Muttergottesbild die ganze Anordnung. Aber wie ganz anders ist die Auffassung als bei der Lourdesgrotte! Die Patrona Bavariae sitzt mit dem Christuskind auf dem aus der Rückwand herauswachsenden Thronsessel. Zwei Putten, echte Gestalten der zart-innigen Kunst Drexlers, blicken vertrauensvoll zur Beschützerin des Bayernlandes. Die

[1]) Vgl. Anm. S. 154.
[2]) Nach Aufleger kommt neben Viscardi auch der Architekt Hofbaumeister Joh. A. Wolff für den Riß in Betracht.

[1]) Näheres über den Künstler s. Die christl. Kunst, XIII. Jahrgang, S. 329 ff.



WILLI ERB KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE

den Engeln. Namentlich seine Kindertypen sind ja poetisch umhauchte Gestalten, die der Steinmetzen Hand nur allzu oft Leidtragenden für Grabsteine wiederschaffen muß.

Der Bürgersaal, für den er bereits im Jahre 1916 einen Christus im Grabe und für dessen altehrwürdiges „Münchner Christkindl“ der Künstler einen reizenden Rahmen geschaffen, hat eine gedankenvolle und formvollendete Bereicherung in seiner Unterkirche empfangen. Für manche Kirchen und Kapellen, denen die Lourdesgrotten bisher ein schwer zu lösendes Problem zu sein dünkten, mag das Beispiel zur Richtschnur des Handelns dienen zu ihrem Vorteil und dem der schwer mit der Zeitennot ringenden christlichen Künstlerwelt. Es ist nur zu begrüßen, wenn vor allem die Kirchenvorstände auf eine ähnliche schonende Weise Mißgriffe einer früheren Zeit mit Hilfe eines guten Künstlers wieder aufheben[1]).

besondere Verehrung Münchens zur Patrona drückt der Engel mit dem Münchner Kindl aus, der der Mutter Rosen hinaufreicht.

Den Dreiklang der bei der Gedrücktheit des niederen Raumes schwierigen Komposition stellen die beiden Tafeln her. Auf der (vom Beschauer) linken Seite betet der von seinem Kameraden unterstützte verwundete Sodale mit erhobenen Händen noch im Sterben zur Schutzheiligen. Sein letzter Gedanke gehört ihr, die ihm in der Vision in einer Wolke mit dem Christuskinde erscheint. Das Kind hält den Palm des Sieges für den heimgehenden Krieger bereit. Das Flehen zur Himmelskönigin, zur Helferin der Christen bildet auch den Gegenstand des rechten Reliefs, von dem leider keine eigene Aufnahme besteht. Hier ist es das stille Heldentum der Frauen, der Mutter, der Witwe, der Schwester, die Trauer um den gefallenen Sohn, Gatten und Bruder, der den plastischen Ausdruck fand. Zwischen den Bildern tragen Tafeln, die die Rückwand glücklich gliedern, die Namen der Gefallenen. Die Inschrift, die chorbogenartig das Ganze zusammenhält, meldet: »Die Marianische Männerkongregation am Bürgersaal ihren im Weltkrieg gefallenen Mitgliedern.«

Soweit das Inhaltliche. Rein formal erfüllte Drexler auch hier in souveräner Beherrschung die Anforderungen an das moderne christliche Denkmal, die Gesundheit und Brauchbarkeit, echt christliches Denken und Fühlen und beim Kriegerdenkmal insonderheit noch vaterländisches Empfinden verlangen. Auch in das eintönige Feldgrau weiß der Künstler durch geschickte Faltengebung, die die Verteilung von Licht und Schatten ermöglichen, reiche Abwechslung zu bringen. Seine Hand zeichnet scharf und kantig, realistisch, wo es angebracht ist, wie beim sterbenden Krieger und den trauernden Frauen, und ist idyllisch, ohne irgendwie süß zu wirken, in der Muttergottes, beim Christkind und

EINE KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE IN TRAUNSTEIN

(Mit Arbeiten von LUDWIG EBERLE und HANS FREY)

Unweit des Bahnhofes der oberbayerischen Stadt Traunstein steht eine ansehnliche alte Friedhofskapelle, die der hl. Katharina und dem hl. Georg geweiht ist. Sie stammt aus gotischer Zeit und hat in der des späten Barock eine unbedeutende Herstellung erhalten. Der zugehörige Friedhof, in dessen Mitte sie liegt, war bis vor kurzem auf drei Seiten von Bogengängen eingefaßt; bedauerlicherweise sind diese infolge eines Gemeindebeschlusses jetzt auf zwei Seiten abgebrochen, wodurch die ehemalige schöne Raumgeschlossenheit zerstört worden ist. Trotzdem wirkt die Kapelle mit ihrem alten warmtönigen, dunkelgelben Anstriche, ihrem steilen Schindeldache, ihrem spitzen Dachreiter und ihrer besonders auf der östlichen Seite malerisch bewegten Front auch für sich allein recht erfreulich. Zahlreiche Grabsteine, die in die Wände eingelassen sind, bereichern das Bild. Die Kapelle ist jetzt dem Andenken der Kriegsgefallenen des Ortes gewidmet und unter Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege dementsprechend hergestellt und ausgestattet worden. An der äußeren Giebelfront wurde eine Gedächtnistafel angebracht. Das Innere des schlichten einschiffigen Raumes, an den sich eine in 3/8 geschlossene Chorapsis anschließt, ist freundlich und hell ausgemalt. Die Wände sind weiß, das Gewölbe des Schiffes und die Flächen der Stichbögen im Schiffe sind zart graublau, ersteres mit einem Damastmuster,

[1]) Zu unserem Bedauern hindert uns die Raumnot, auf alle in dieser Nummer abgebildeten Denkmäler näher einzugehen. Die Besprechung einzelner regt von selbst zu näherer Betrachtung der übrigen an, um ihre Vorzüge voll zu genießen.



ARCH. WILLI ERB UND BILDH. HANS BÜRGERLING, KRIEGERDENKMAL IN LAUBEN BEI KEMPTEN

letztere mit Kassetten und gelben Palmenzweigen. In der Mitte prangt ein großes ovales Medaillonbild mit dem Lamme Gottes und einem Spruche darunter. Das Chorgewölbe ist hellgelb mit weißem Damastmuster. Von den drei Altären stammt der Hochaltar aus dem Jahre 1811. Er hat ein neues Mittelbild erhalten, auf welchem der Maler Ludwig Eberle in wuchtiger Auffassung und volltönigem Vortrage den hl. Georg dargestellt hat, wie er, barhäuptig auf hoch sich bäumendem Rosse sitzend, den zwölfköpfigen Drachen bekämpft. Die Seiteneingänge des Altares, die ihre alten, feinfarbigen, dunkelroten Vorhänge behalten haben, sind je mit einem Putto (geschnitzt vom Münchener Bildhauer Frey) bekrönt, der eine Tafel in den Händen hält. Die Inschriften beider Tafeln enthalten die Widmungsworte der Stadtgemeinde. Die beiden Seitenaltäre — Werke der Barockzeit — sind angemessen wiederhergestellt worden. Vor dem Choreingange rechts und links hängt je eine hölzerne, mit zwei verschließbaren Flügeln versehene Tafel mit rotem Rahmenwerk, die elfenbeinweißen Füllungen bedeckt mit den Namen der 290 Gefallenen. Die Schrift ist mit feinstem Geschmack ausgeführt; verwandt der hochkünstlerischen auf den vielen, die Wände zierenden Grabsteinen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Das den Kirchenraum, dem Hochaltar gegenüber abschließende schlichte hölzerne Gitter ist dunkelgrün. Darüber befindet sich die Orgelempore. Ihr



HANS ANGERMAIR, KRIEGERDENKMAL IN DEINING BEI SCHÄFTLARN, OBERBAYERN
In einer Ecke zwischen Turm und Langhaus der Kirche
Die Platte mit den Namen geätzt

Rahmenwerk ist rot marmoriert. Es umschließt neun halbkreisförmig geschlossene Füllungen. Von ihnen enthalten sechs Sprüche, die sich auf den Krieg und seinen unglücklichen Ausgang beziehen. Dazwischen zeigen die drei andern die Figuren des hl. Sebastian, der Himmelskönigin und der hl. Barbara. Auffassung und Durchführung sind schlicht, echt volkstümlich. Die Wand hinter der Orgel ist mit einem alten Gemälde (Krönung Mariä) und zwei Reliquientafeln geschmückt. — Der Gedanke und Plan zu dem ausgezeichnet und vorbildlich gelungenen Werke stammen von dem Hauptkonservator Schmuderer. Die figürlichen und Faßmalereien besorgte die Firma Vitztum & Schlee-Altötting, die sonstigen Arbeiten wurden von Traunsteiner Bürgern geliefert. Doering

GEDANKEN ÜBER KUNST

VOM REMBRANDTDEUTSCHEN [1])

1.

Kunst stellt dar; Kunst macht deutlich; weiter kann sie nichts. Sie kann nur Anschauungen klären, vertiefen, veredeln, die schon da sind.

2.

Die wahre Kunst besteht darin: zart nach innen und stark nach außen zu sein; man könnte auch sagen: mit höchster Kraft für die höchste Zartheit einzutreten.

3.

A.: Was ist die Aufgabe des Künstlers?

B.: Das Reine aus dem Kot herauszuheben, — und es dadurch deutlich zu machen — und anderen mitzuteilen.

4.

Kunst und Religion gehören zusammen; sie gehen gern dieselben Wege. Kunst, recht verstanden, ist angewandte Religion.

Kirche und Kunst können und sollen nicht getrennt werden: um die Hostie gehört die Monstranz.

5.

Es ist ganz unmöglich, daß die katholische — oder irgendeine Kunst der Welt — gedeihen kann, es sei denn auf Grund des eindringlichsten Naturstudiums. Naturalismus ist der Anfang und die Voraussetzung — freilich nicht, wie die Naturalisten wollten, das Ziel und Ergebnis — der Kunst. Insoweit darf die katholische Kunst auch von denen lernen, die »Natur, Natur!« schreien.

[1]) Aus dem Nachlaß Langbehns hier zum ersten Male veröffentlicht. D. Red.

ZUM 50. GEBURTSTAG VON VALENTIN KRAUS

Am 23. August begeht Bildhauer Valentin Kraus den 50. Geburtstag. Unseren Lesern und den Besitzern der Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist der Künstler aus manchem Werke bekannt. Auch auf Ausstellungen trat er wiederholt mit bestem Erfolg hervor und die Besucher der vorigjährigen Jubiläumsausstellung in der Residenz zu München werden sich mit Hochachtung der dort gezeigten Arbeiten von Kraus erinnern.

Seit Jahren besteht die Absicht, das bisherige Lebenswerk des Meisters im Zusammenhang vorzuführen und nur auf Wunsch des Künstlers selbst wurde dieser Plan bis jetzt verschoben. Nun aber werden wir seinem Lebensbild und seinen Hauptwerken in einem der nächsten Hefte eine ausführliche Würdigung widmen. Valentin Kraus ist ein Franke, gebürtig in dem Dörflein Mühlhausen, nicht weit von Würzburg.

S. Staudhamer





F. X. Fuchs — 3319 — GFCHKM

MARIA, KÖNIGIN DER BEKENNER

H. IGNATIUS VON LOYOLA
H. JOHANNES BERCHMANS

S. PETRUS CANISIUS
H. STANISLAUS KOSTKA



C. LUD. SAND — HL. GEORG
Modell vom Jahre 1922 für ein in Gnotzheim bei Gunzenhausen geplantes Kriegerdenkmal
Die Ausführung ist in Stein gedacht

KÜNSTLER UND AUFTRAGGEBER

Von S. STAUDHAMER

Wie kein anderer, ist der Künstlerstand von einem romantischen Schimmer verklärt. Persönliche Ungebundenheit, gesellschaftliche Unabhängigkeit, sorglose Heiterkeit, bunte Festesfreude, steter beglückender Umgang mit allem, was schön ist, und damit ungehemmter Genuß der Sinne und des Geistes: alle diese lockenden, schimmernden Güter glaubt die Welt im Besitze des bildenden Künstlers, den die Niederungen des Alltags auf seinem leuchtenden Wolkenhimmel nicht erreichen. Diese Vorstellung pflegen Romane zu bestärken, in denen nicht selten Künstler eine phantastische Rolle spielen. Damit hängt der Irrglaube zusammen, der Künstlerberuf eröffne vorteilhafte Aussichten auf leichten Erwerb von Reichtümern und gesellschaftlichen Vorteilen. Man hört, daß sich einmal unter Tausend einer ein Haus gebaut hat, auf noblem Fuße lebte und mit mächtigen Herren umging, und da wähnen die Leute, jeder „große" Künstler müßte es zu einer ähnlichen Lebensweise bringen. Aus verwand-



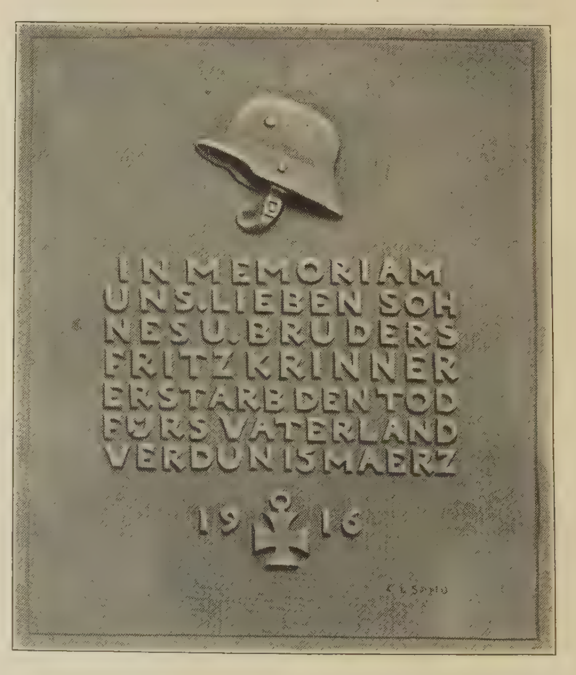
C. LUD. SAND, STUDIE ZU EINER BETENDEN BAUERIN. — *Vgl. Abb. S. 159*

ten Gedankengängen heraus wird die „Größe“ eines Künstlers nach seinen pekuniären Erfolgen gemessen.

Wie nüchtern stellt sich hingegen die Wirklichkeit dar! Gewiß bringt wahre künstlerische Betätigung eine seelische Befriedigung mit sich, die der Künstler um keine Schätze der Welt preisgeben möchte; allerdings tun sich dem geborenen Künstler die Schönheiten der Erdendinge rückhaltloser auf, als der großen Menge; aber in wirtschaftlicher Hinsicht gibt es keinen dornenvolleren und sorgenreicheren Beruf, als jenen des bildenden Künstlers. Die geordneten Zustände vor dem Kriege gestatteten es immerhin einem guten Teil der Künstler, in schlicht bürgerlicher Wohlhabenheit zu leben. In den letzten Kriegsjahren und nachher konnte allerdings die Profankunst viele Käufe verzeichnen, besonders in gewissen Gegenden, nun aber ist es auch damit still geworden; die christliche Kunst hatte ohnehin keinen Anteil an den Käufen aus Kriegs- und Revolutionsgewinnen.

Heute steht es so, daß der christliche Künstler die äußersten Anstrengungen machen muß, um sich und seine Familie vor dem Schlimmsten zu retten, und viele darben. Auf die Männer der freien Berufe, vor allem auf die stets besonders knapp gehaltenen christlichen Künstler, muß es nervenzerrüttend wirken, wenn sie die Einkommensziffern der Festbesoldeten lesen, nicht zu reden von den Summen, welche die Händler, die Kaufleute, die Landwirte einstreichen, oder von den Stundenlöhnen der ungelernten Arbeiter und der kaum der Schule entwachsenen Jugend. Es muß ihnen das Herz zusammenkrampfen, wenn sie an sich erfahren, was für Holz und Stein, für Leinwand und Malutensilien verlangt wird und welche Löhne ihre Hilfskräfte für untergeordnete Dienste beanspruchen[1]). Ein angesehener Bildhauer machte kürzlich die bittere, leider wahre Äußerung: „Unsere Lieferanten und Hilfsarbeiter essen den Braten und wir Künstler die Kartoffel“. Nur ein unbesiegbarer Idealismus und ein edler Stolz kann die Künstler aufrecht halten, sowie

[1]) In den letzten Jahren habe ich hier und im »Pionier« öfters Angaben über Materialpreise und Löhne gemacht; das hat jetzt bei den wahnsinnigen Ziffern von heute, die schon morgen weit überholt sind, keinen Zweck mehr. Wer sich von den Auslagen der Künstler ein ungefähres Bild machen will, kann es sich aus seinen eigenen Erfahrungen konstruieren.



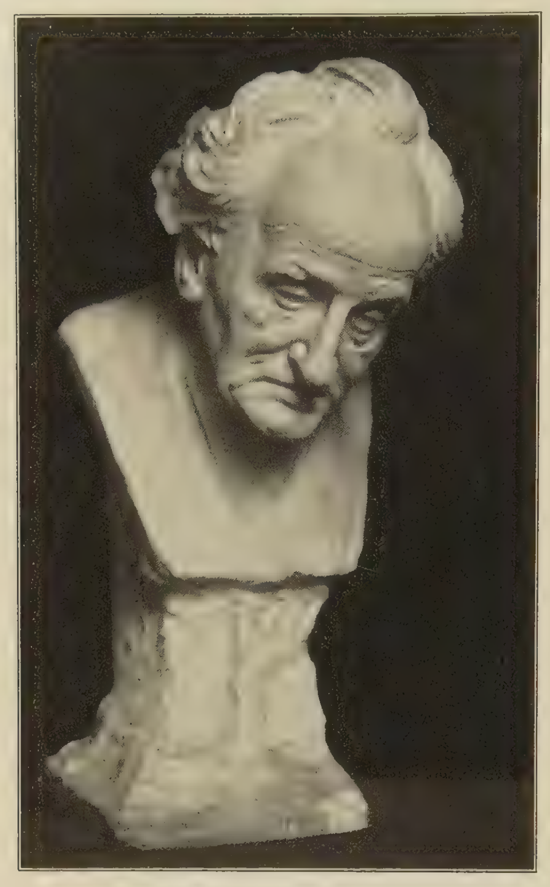
C. LUD. SAND KRIEGSGEDENKTAFEL



C. LUD. SAND MODELL ZU EINEM ALTARE FÜR ELBERSROTH
Vgl. die Studie S. 158

eine dem bewunderungswürdigen Idealismus entspringende Hoffnung auf eine bessere Zeit, in welcher man der Kunst gerecht wird.

Unendlich bedauerlich ist es, daß der christliche Künstler auf den Verkauf fertiger, nur aus einem inneren Drang geschaffener Werke beinahe gar nicht rechnen kann; ein Jammer ist es, daß er profane Dinge machen muß, wenn er verkaufen will. Die paar Ausnahmen ändern an diesem unerquicklichen Zustand nichts. Auch bei Aufträgen erlebt der christliche Künstler öfters Enttäuschungen, die seine wirtschaftliche



C. L. SAND, STUDIE ZU EINEM BETENDEN BAUERN
s. Abb. S. 159

Existenz hart treffen. Ihnen aufklärend nachzugehen, ist Pflicht. Aber auch auf Seiten der Auftraggeber werden Klagen laut, die nicht leichthin zu übergehen sind. Die Zeit ist eben hart und die traurigen Auswirkungen des Elends gehen auch am Auftraggeber nicht immer spurlos vorüber. Doch bei leidenschaftsloser und sachlicher Überlegung, bei gegenseitigem sich Verstehen und Verständigen, bei kundigem Eingehen auf die jeweiligen Umstände, vereint mit jener Gerechtigkeit, der christliche Liebe und Klugheit nicht fehlt, werden sich Mißhelligkeiten in der Regel befriedigend und freundschaftlich schlichten lassen.

Unter den gegenwärtigen Zeitumständen sind Schwierigkeiten zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer auf unserem Gebiete kaum gänzlich zu vermeiden. Aber man vermag dem Schlimmsten vorzubeugen, wenn vor Beginn der Arbeit alle Umstände klar überlegt werden und den allseitigen Besprechungen ein deutlich formulierter schriftlicher Vertrag folgt. Schon zu einer Zeit, als die Lebensbedingungen noch normal waren, riet ich in der „Christl. Kunst“ wie im „Pionier“ zu schriftlicher Festlegung der beiderseitigen Verpflichtungen. Jetzt ist dieses Vorgehen unerläßlich. Zum Entwerfen solcher Verträge gehört ein klarer Kopf, zum Auslegen derselben ein edles Herz.

Zunächst muß ein Vertragsobjekt vorhanden sein. Den christlichen Künstlern Aufträge zu vermitteln, ist Sache der Klugheit und Selbstachtung für alle jene, welchen die Erhaltung der christlichen Kultur anvertraut ist, einer Kultur, die aus der Religion entsproß und nun deren starke Stütze ist. Der Klerus und die gesamten gebildeten Kreise unserer Weltanschauung sollten zunächst auf die Erstellung religiöser Kunstwerke für die Kirche, für das Haus und für die sich mehr und mehr entgottende Öffentlichkeit hinwirken. Doch auch bei Vergebung profaner Aufgaben sollten sie um der Gerechtigkeit und Weisheit willen die auf ihrem Glaubensboden stehenden Künstler zu ihrem Rechte bringen. Das wäre eine bescheidene Genugtuung für die systematische kränkende und schädigende Zurücksetzung, welche die christliche Künstlerschaft in Praxis und Presse erduldet, weil die Kinder der Welt leider in ihrer Art klüger sind, als die Kinder des Lichtes.

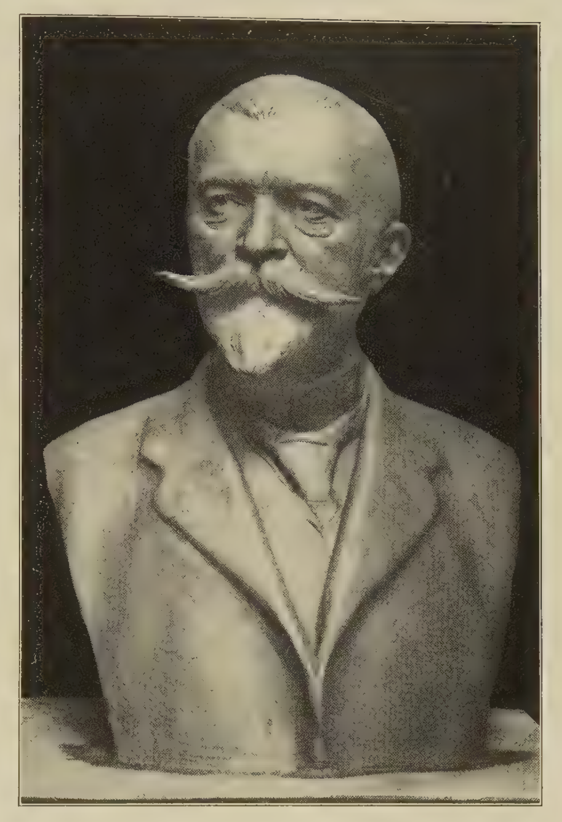
Treten an den Künstler Anfragen wegen eines Auftrages heran, so kann er sich nicht



C. L. SAND — VON EINEM GRABMAL

ohne weiteres einer ungemischten Freude hingeben, weil das Ende öfters Enttäuschung, ja Schaden ist. Häufig sind die Vorverhandlungen für beide Teile etwas peinlich. Naturgemäß sind die ersten Angaben des Fragestellers gewöhnlich unbestimmt, schwankend, sowohl hinsichtlich dessen, was gemacht werden soll, als auch hinsichtlich des beabsichtigten Geldaufwandes. Meistens würde eine Besprechung an Ort und Stelle am raschesten Klärung bringen. Schon in diesem Stadium der Vorberatungen wird der Künstler bereit sein, durch erläuternde Skizzen dem Fragesteller die Wahl zu erleichtern, wenn ihm eine geziemende Entschädigung für diese Tätigkeit gesichert ist. So manchesmal dürfte aber das Mißtrauen des Künstlers nicht grundlos sein, ob die Anfrage überhaupt ernst gemeint ist. Hat der Fragesteller sich nicht zugleich oder schon vorher an andere Künstler gewendet, um herauszubringen, wer der billigste ist? Hat er vielleicht gar schon einem „einheimischen Meister" Versprechungen gemacht und will diesem nur den Entwurf eines Künstlers zur Verballhornung erschleichen? In vielen, auch den aufrichtigst gemeinten und von besten Absichten getragenen Fällen werden sich die Verhandlungen zerschlagen. Hat der Künstler dabei Zeit, Geld und geistige Kraft im Einverständnis mit dem Fragesteller aufgewendet, so gebührt ihm hiefür volle Entschädigung, auch dann, wenn eine vertragliche Regelung darüber nicht vorliegt.

Zu einem bedachtsamen Vorgehen bei Inangriffnahme eines Projektes hat auch der Auftraggeber Anlaß. Zunächst befindet er sich in der Lage des Mannes im Evangelium, der einen Turmbau beabsichtigt, aber es stürmen auf ihn außer der Geldfrage noch andere Erwägungen ein. Dabei treten nicht selten unliebsame Einflußnahmen von Geldspendern, Gemeindeangehörigen und ortseingesessenen Gewerbetreibenden zwischen Künstler und Auftraggeber. Ein Kunstwerk darf man doch wohl nur von einem selbständig schaffenden Künstler erwarten und darum wird man den Auftrag nur einem solchen übergeben, sei es einem ältern Meister, weil er sich schon bewährt hat, oder einem jungen, der Gelegenheiten braucht, sich zu bewähren. Weiß man über die christliche Künstlerschaft aus den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, aus den Zeitschriften „Die christliche Kunst" und „Der Pionier" oder sonstwie Bescheid, so wähle man selbst. Verfügt



C. L. SAND BILDNISBÜSTE

man über diese Kenntnis nicht, so hole man sich an richtiger Stelle Auskunft. Die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6), die aus 6 von der Künstlerschaft der genannten Gesellschaft gewählten Künstlern und zwei sachkundigen Geistlichen besteht, erteilt in allen künstlerischen Angelegenheiten kostenlos (Marken für Rückantwort erbeten) Auskunft. Kommen bedeutende oder besonders schwierige Aufgaben in Betracht, so empfiehlt sich wohl auch die Veranstaltung von Wettbewerben, wozu die erwähnte Jury fachmännische Anleitung gibt.

Ein Schema für Verträge läßt sich kaum aufstellen, da die Aufgaben zu mannigfaltig und die mitsprechenden Umstände in jedem Fall besonders liegen. Deshalb müssen wir uns mit dem Hinweis auf allgemeine Richtlinien begnügen. Ist der Auftraggeber eine Einzelperson, der in der einschlägigen Sache das volle Verfügungsrecht zusteht, dann dürften die Verhandlungen sicherer vonstatten gehen, als wenn es der Künstler mit einem Verein oder Verband bzw. dessen Beauftragten zu tun hat. Es kommt vor, daß ein Kirchenvorstand ein Werk bestellt, aber



C. L. SAND MARTERL IN ELBERSROTH

vor dessen Ablieferung den Posten verläßt oder stirbt, während sein Nachfolger Annahme des Kunstwerkes und Zahlung verweigert mit der Begründung: Ich habe nichts bestellt und was Sie mit einem anderen abgemacht haben, geht mich nichts an. Vorstände von Vereinen schließen Verträge ab, im Verein gehen Veränderungen vor sich, er löst sich auf und der Künstler kann sehen, wie er zurecht kommt. Vor derartigen Fährlichkeiten ist der Künstler tunlichst zu schützen. Er ist so wie so in einer ungünstigeren Lage, als der Auftraggeber. Infolge der schlimmen wirtschaftlichen Zustände, die besonders der Kunst ungünstig sind, muß so ziemlich jeder Künstler, der sich nicht einer gesicherten Stellung, etwa eines staatlichen Postens, erfreut, das Zustandekommen eines winkenden Auftrages anstreben. Dieser wirtschaftliche Druck verleitet ihn leicht, nicht nur aus Begeisterung für die lockende Aufgabe, sondern mehr noch unter dem Zwang des Verdienenmüssens, sich aus freien Stücken zu mühsamen Vorarbeiten herbeizulassen, den Lieferungstermin zu kurz zu bemessen, den Preis zu niedrig zu stellen, die eigenen Auslagen für Material und Hilfskräfte zu unterschätzen, vor allem aber seine persönliche Leistung, die Kunst, pekuniär allzu bescheiden zu veranschlagen.

Sind beide Teile über das, was geschaffen werden soll, und über die Art der Ausführung einig, etwa auf Grund von Entwürfen, dann folgt die Feststellung der beiderseitigen Pflichten, des Preises und der Lieferzeit. Vor dem Kriege vermochte der Künstler mit annähernder Sicherheit die Selbstkosten zu berechnen, meistens auch die Zeit der Fertigstellung des Werkes vorauszubestimmen. Dennoch kamen Überschreitungen des Kostenvoranschlages und Verzögerungen der Ablieferung vor und dann gab es beiderseits Enttäuschungen. Gegenwärtig ist aber die Aufstellung eines Endbetrages ganz unmöglich, auch hier kommt man über das sonst allerwärts anerkannte »unverbindlich« nicht hinweg. Auch eine Schätzung der voraussichtlichen Arbeitszeit begegnet großen Schwierigkeiten, die früher nicht bestanden. Die Nennung einer bestimmten Summe geht nur mehr beim Verkauf fertiger Werke, wenn diese sofort bar bezahlt werden. Wurde hingegen ein Kunstwerk — sagen wir — im Juni verkauft, und erfolgt die Auszahlung etwa im kommenden Oktober, dann ist der Verkäufer durch diese Verzögerung aufs empfindlichste benachteiligt, wenn die ursprüngliche Kaufsumme nicht der inzwischen eingetretenen Geldentwertung entsprechend erhöht wird.

Für eine gerechte Preisbildung besitzt der Architekt verhältnismäßig die konkretesten Anhaltspunkte. Seine Bezüge für Pläne und Ausführung waren schon vor dem Kriege nach festen Prozentsätzen aus den errechneten Baukosten festgelegt. Auch heute nimmt der Architekt den Vorkriegspreis zur Grundlage und bedient sich gleich den Buchhändlern, die uns an ihr Verfahren bei Auffindung des Tagespreises der Bücher (Grundzahl mal Schlüsselzahl, deren Höhe sich fortwährend nach der Teuerung richtet, dazu Ortszuschläge) gewöhnt haben, eines Schlüssels für die jeweiligen Kostenvoran-

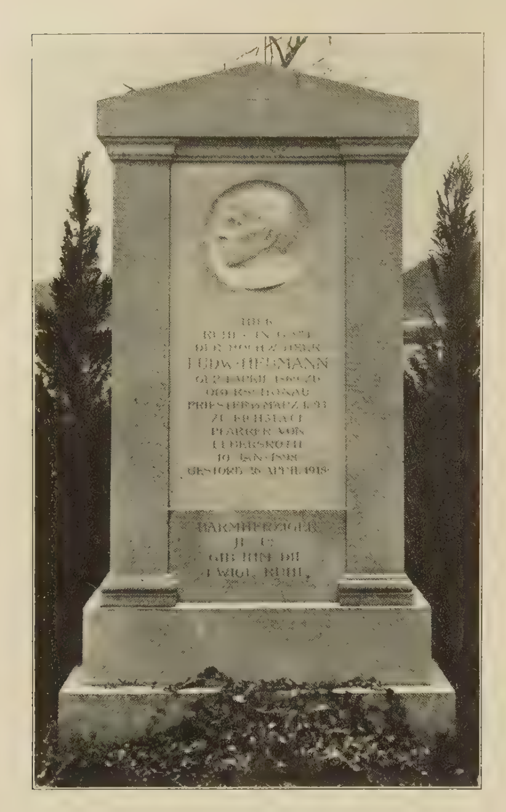
schläge der Nachkriegszeit. Aber was nützt das, wenn alle Bautätigkeit darniederliegt? Gegenwärtig müssen sich auch die Maler und Bildhauer nach dieser Methode einzurichten suchen. Sie müssen auseinanderhalten: a) die Kosten der Beschaffung des Materials, b) ihre Auslagen für die von Hilfskräften zu verrichtenden Arbeiten, c) die Wertung ihrer persönlichen Tätigkeit und künstlerischen Leistung. Dabei dürfen sie sich nicht von der Schätzung der Preise und Löhne, die am Tag der geschlossenen Vereinbarung galten, bestimmen lassen, sondern es muß ihnen verbürgt sein, daß die tatsächlichen Auslagen des Künstlers und die tatsächlichen Kosten seiner Lebenshaltung während der Zeit der Arbeit am Werke vergütet werden. Aus diesem Grunde ist versucht worden, die Kostensumme nach dem Marktpreis von Viktualien (z. B. Weizen) oder auf dem jeweiligen Goldwert aufzubauen. Wird die Entlohnung des Künstlers nicht der Teuerungsbewegung angepaßt, so kann er nicht nur um den verdienten Lohn, sondern um all sein Hab und Gut kommen. Es wäre ein hartes, unsoziales, unchristliches Wort, wenn jemand auf diese Darlegungen erwidern wollte: »Ja, wenn das so viele Umständlichkeiten macht, so kann man jetzt kein Kunstwerk herstellen lassen«. Würdest du auch dann so sagen, wenn es um dein und deines Standes Wohl und Wehe ginge? Man kauft und verhandelt Altertümer, man häuft in der Wohnung Vorräte an, man erwirbt Einrichtungs- und Betriebsgegenstände, man spekuliert mit Waren und Papieren, man tut alles, was Geld trägt. Sollte es nicht auch noch Menschen geben, die weiter denken, als an den Gott Mammon?



C. L. SAND — GRABMAL WENGLEIN
Münchener Waldfriedhof

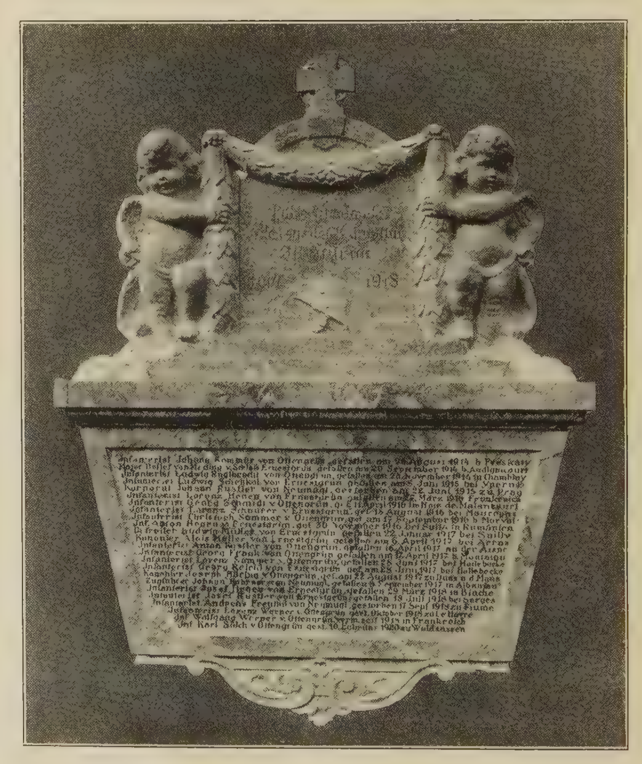
Eine zeitgemäße Maßnahme ist es, sofort eine ausreichende Anzahlung zu leisten, damit der Künstler mit ihr die nötigen Materialien einkaufen kann. Ein Borgen kennen ja die Geschäfte nicht mehr, sondern nur Barzahlung. Woher soll aber der Künstler die Hunderttausende und Millionen hernehmen, die er vor Inangriffnahme seines Werkes für Leinwand, Farben, Holz und Stein hinlegen muß? So mancher Tüchtige sieht sich lahmgelegt, zur Arbeitslosigkeit verdammt, weil er das Material zur Fertigung unbestellter Arbeiten nicht zu erwerben imstande ist. Tragik! Vorschüsse auf Material sind übrigens nur dann gefahrlos, wenn dieses sogleich beschafft wird.

Eine äußerst wichtige Rolle spielt während der Unsicherheit der Geldentwertung die Lieferzeit. Die Mehrzahl der Auftraggeber neigte schon immer zu dem sehr verständlichen Fehler, auf baldigste Herstellung zu drängen. Der Künstler willigt in die zu knappe Terminsetzung ein, entweder, weil zur Stunde der Abmachung seine Phantasie schneller arbeitete, als es die ausführende Hand vermag, er sich also verrechnete, oder in der Hoffnung, bei außergewöhnlicher Anstrengung aller Kräfte und unter Mitwirkung günstiger Umstände dennoch zurechtzukommen. Beim Künstler gibt



C. L. SAND, GRABDENKMAL FÜR PFARRER LUDWIG HEUMANN

es eben keine Achtstundenarbeit im Sinne der Handwerker, Kaufleute, Büroangestellten und Lohnarbeiter; da gilt es, mit der Zeit zu wuchern. Infolgedessen tritt nach Perioden der Überanstrengung wohl auch vorübergehend völlige Ermattung und das Bedürfnis nach kleinen Ruhepausen ein, da wahre künstlerische Betätigung eine hohe Anspannung aller Seelenkräfte erfordert. Die Beschäftigung des Künstlers zeitigt auch nicht immer ein positives Ergebnis, denn er muß erst suchen und versuchen, bis die angestrebte Lösung gefunden ist, zumal oft recht spröde und undankbare Aufgaben gestellt werden und es meistens schwer hält, einen Gedanken künstlerisch zu veranschaulichen. So geschieht es nicht selten, daß der Künstler Wochen und Monate an Entwürfen schafft. Nun glaubt er sie bald zum Abschluß zu bringen und spricht das auch aus; da packen ihn selbst Zweifel oder es verwirren ihn besserwissende Ratgeber, und in momentaner Aufregung vernichtet er, was er mühevoll gemacht, und fängt von vorne mit neuen Versuchen an, oder er braucht wenigstens geraume Zeit, um sich aus lähmender Unlust zu neuer Arbeitsfreudigkeit hindurchzuringen. Viele Terminüberschreitungen leiten sich daher; diesen Umstand kennen, heißt ihn achtungsvoll würdigen. Ähnlich wird man über andere Verzögerungsgründe zum mindesten schonend urteilen, sobald man sie richtig erfaßt. Nehmen wir den Fall, daß ein Künstler bis zur Übertragung einer Arbeit unbeschäftigt war. Hernach fällt ihm unerwartet die Gelegenheit zur Übernahme eines zweiten und dritten Auftrages in den Schoß. Soll er nun diese fahren lassen, um sich dem ersten allein zu widmen und sich der Gefahr auszusetzen, dann wieder lange auftraglos zu bleiben? Kein Wohlwollender kann ihm verübeln, wenn er auch die neuen Aufgaben übernimmt in der Absicht, alle Kraft zur Befriedigung eines jeden Bestellers anzuspannen, vielleicht auch nebenbei sich mit der Hoffnung beruhigend, nachsichtigen Gönnern gegenüberzustehen. Man muß zudem wissen, daß sich auch Fälle, wie der folgende zutragen. Ein Künstler kommt mit einem Kirchenvorstand überein, daß er im kommenden Frühjahr die Ausmalung einer gewissen Kirche beginnen soll. Er arbeitet emsig an den Vorarbeiten und schlägt zwei weitere Angebote aus, die daraufhin ander-



C. L. SAND KRIEGSGEDENKTAFEL

Marmor. — Ottengrün bei Waldsassen

weitig vergeben werden. Da treten Umstände ein, welche zur abgemachten Zeit die Ausführung der ersten Aufgabe verhindern und der Künstler sieht sich einen Sommer über beschäftigungslos. — Für einen Mann von der Vorbildung und dem Fühlen eines wahren Künstlers ist es keine Kleinigkeit, zeitlebens in seinen Betätigungs- und Existenzbedingungen von Zufällen abzuhängen, die oft so grausam spielen.

In jedem Stande gibt es bedauerliche Ausnahmen und es ist mir nicht unbekannt, daß sich vereinzelt Künstler arge Fahrlässigkeit zuschulden kommen ließen. Doch abgesehen von höchst seltenen Fällen, die nicht normal zu erklären sind, strebt gewiß jeder Künstler nichts sehnlicher an, als die übernommenen Verpflichtungen recht bald einzulösen, um zu neuen Schaffensmöglichkeiten zu schreiten, und das ganz besonders heutzutage, wo von den Gesamtkosten eines Werkes dem Künstler für seine Arbeit in der Regel ein lächerlich kleiner Betrag zufällt. Selbst bei empfindlichen und auch für ihn peinlichen Terminverschiebungen dürfte der Auftraggeber sich gerne dreinfinden, sobald er die Bedingungen des künstlerischen Arbeitens und der Entstehung eines Kunstwerkes kennt; er wird daraufhin ungeduldige Geldgeber aufklären und ihnen vor Augen führen, daß ein Kunstwerk, zumal ein kirchliches, nicht für Tage und Jahre, sondern für Jahrhunderte bestimmt ist und ausreifen muß.



MARTHA STRELE (INNSBRUCK) BILDNIS
Pastell. — Text S. 166 ff.

Wenn nicht ein Vertrag vorliegt, der die fortschreitende Geldentwertung automatisch berücksichtigt, so sind Abmachungen aus früherer Zeit dementsprechend gerecht umzugestalten bzw. zu interpretieren. Der Händler mit Holz und Stein, der Malutensilien-Fabrikant, der Hilfsarbeiter, der Schreiner, der Faßmaler, kurz jeder, mit dem es der Künstler zu tun hat, frägt nicht den Künstler: Was bekommst du und wieviel kannst du mir zahlen? sondern jeder erhöht mit unheimlicher Regelmäßigkeit ständig seine Forderungen, desgleichen verteuert sich die Lebenshaltung des Künstlers gleich jener seiner Mitbürger. Und ist es bei allen anderen Berufen anders? richten nicht auch diese fortschreitend ihre Einnahmen und Forderungen nach dem Lebensbedarf ein?

Dem Künstler ist dringend an das Herz zu legen, den Auftraggeber über den Fortgang seiner Arbeit fortlaufend zu unterrichten und die Scheu vor dem Briefeschreiben abzulegen.

Die Zahlung soll, wenn nicht eher, so mindestens sofort nach Ablieferung des Kunstwerkes vollzogen werden. Dulden ja auch die Geschäftsleute keinen Aufschub oder sie halten sich durch Zuschläge schadlos. Ein erfreuliches Zeichen sozialen Verständnisses wäre es, wenn größere Auslagen, die der Künstler im Verlaufe der Arbeit an einem Werke sofort bereinigen muß, in Form von Teilzahlungen durch den Auftraggeber beglichen würden, z. B. die Kosten des Gipsgusses des Modells. Bei ununterbrochener gegenseitiger Fühlungnahme wäre das nicht schwer. Enge Fühlungnahme möchte ich beiden Teilen wärmstens empfehlen, denn sie wird in der Regel ein ideales Verhältnis zwischen Künstlern und Kunstfreunden zeitigen.

Dieses ist noch nicht in allewege erreicht, bleibt aber unser ersehntes Ziel. Es wird dem wichtigen Künstlerstande gestatten, zur sittlichen Erhebung des Volkes von den Zeitlastern beizutragen und im heißtobenden Kampf der Geister das schwerwiegende Gewicht ihres die Herzen umstrickenden Wirkens in die Wagschale zu werfen. Es



MARTHA STRELE (INNSBRUCK) BIRKENHAIN

Text unten

ist nicht an der Zeit, kleinlich um artistische Fragen zu streiten, wir wollen es den Künstlern überlassen, wie sie untereinander in solchen Dingen zurechtkommen, wir wollen den bewährten Meistern nicht in die Arme fallen in einer vagen Erwartung zukünftiger Großtaten Unbekannter und den Werdenden wollen wir zu innerer Ertüchtigung Zeit lassen. Allen aber müssen wir durch Hinwegnahme ihrer wirtschaftlichen Sorgen den Aufstieg erleichtern.

DIE TIROLER KÜNSTLERIN MARTHA STRELE

(Vgl. Abb. S. 165—168)

Die in Brixen geborene, jetzt in Innsbruck lebende Landschafts- und Bildnismalerin Martha Strele gehört zu den jungen Mitgliedern der außerhalb ihrer engeren Heimat im ganzen nicht sehr bekannten Tiroler Künstlerschaft. Schon frühzeitig machte sich in frisch tätiger Vorliebe für Blumenmalen ihr Talent geltend. Sie besuchte die Gewerbeschule zu Innsbruck, genoß dann zwei Jahre hindurch den Unterricht des dortigen Malers Hugo Grimm, der sie vor allem sehen und den Geist der Natur empfinden lehrte[1]). Auf den Rat F. von Defreggers ging sie dann nach München, wo sie als Schülerin Feldbauers an Freiheit, Sicherheit und Kraft der Maltechnik gewöhnt wurde. Doch fühlte sie selbständig genug, um dem starken Vorbilde gegenüber nicht in nachahmerische Manier zu verfallen. Durch bewußte Trennung von der Feldbauerschen Malweise rettete sie ihre eigene. Allerdings geschah dies zunächst durch Rückkehr zu dem Grimmschen Einflusse, der noch in nicht wenigen ihrer früheren Bilder erkennbar blieb; neuerdings tritt auch er in den Hintergrund. Die Eigenart ihres Talentes und der Art, in welcher es sich ausspricht, rechtfertigen es, der Kunst von Martha Strele hier zu gedenken.

Mit sicherer Beherrschung der äußeren, technischen Mittel, mit einer zeichnerischen Gewissenhaftigkeit, die bisweilen geradezu kennzeichnendes Merkmal ihrer Werke wird (man sehe z. B. unser Bild mit dem dürren Baume!) entwirft sie ihre Öl- oder Pastellgemälde, ihre in Bleistift durchgeführten Studien. Klare Linie zeichnet das alles aus, gleichzeitig bisweilen eine Flächigkeit, welche derartigen Bildern dekorative Wirkung verleiht, ohne doch diese hierdurch einseitig anzustreben. Die Strelesche Feinheit der Licht- und Schattenverteilung offenbart sich in allen ihren Landschaften, daher auch in denen, die unsere Bilder wiedergeben. Zu ihren schönsten derartigen Werken gehört der »Birkenhain« (Abb. oben) mit der lichten Klarheit des Vorder- und Hintergrundes, die durch die Kraft des Mittelgrundes unterbrochen werden, während die Abstufung seiner Dunkelheit gleichzeitig geschickt als Überleitung dient. Ähnliche Vorzüge bei allerdings nicht so ausdrucksvollem Vordergrunde zeigt das großzügige, gleichfalls in Pastell ausgeführte »Brandjoch« (Abb. S. 167). Glücklich ist in dem Birkenhain auch die Behandlung der Lüfte; gerade in letzterer Be-

[1]) Über diesen Künstler erscheint ein Aufsatz im nächsten Jahrgang. Die Red.



MARTHA STRELE (INNSBRUCK) BRANDJOCH

Pastellgemälde. — Text S. 166

ziehung versteht sich die Künstlerin bisweilen auf die Lösung schwieriger Probleme. Ich gedenke u. a. eines Bildes mit Nebeln, die über Schneefelder dahinziehen. Mit größter Feinheit weiß sie die Form zu behandeln, die dann zu den Vordergründen in bedeutenden Gegensatz tritt. So bei unserem »Vorfrühling« (Abb. S. 168), bei einem mit malerischen alten Weiden bestandenen »Hochmoor«, einem prächtig abgetönten »Blick ins Oberinntal« und zahlreichen anderen Werken. Reizvoll ist durchweg die Farbe, zart, durchsichtig, dabei doch kräftig, bewußt, kennzeichnend. Wo sie fehlt, wie bei den Bleistiftstudien, spricht sie sich dennoch in den Abtönungen des Hell und Dunkel aus. Gegenständlich zeigen diese Bilder Motive des Pflanzen- und Baumwuchses, Inneres von Scheunen, Küchen und dergleichen mehr. Der sichere Blick der Künstlerin weiß bei allen solchen Dingen das Kennzeichnende, Dauernde, Bedeutende, das Persönliche, das im individuellen wie im allgemeinen Sinne Schöne heraus zu erkennen. Mit großzügiger Einfachheit hält sie es fest, steigert es in seiner äußeren und inneren Wirkung durch die Kunst der Stilisierung, der Komposition. Der »Birkenhain« liefert ein überzeugendes Beispiel solcher Art, noch stärker der »Vorfrühling« nebst einigen damit verwandten Werken. Die Liebe zur Natur, die Lust, sie künstlerisch nachzugestalten, erfüllt sich, ohne daß die Naturwahrheit dadurch beeinträchtigt wird, mit einem innerlichen Pathos, mit einer romantischen Auffassung, die — wie auch bei H. Grimm — das Nachbild zum Bilde eines inneren seelischen Erlebnisses, zur Malerdichtung erhebt, Stimmungsschöpfungen entstehen läßt, wie das »Brandjoch«, welches ich über den mit nicht so innerlich feinen Mitteln gegebenen »Vorfrühling« stelle.

Tüchtiges leistet Martha Strele, wenn sie mit dem landschaftlichen Bilde das menschliche verbindet. So schuf sie das überaus reizvolle Bildnis eines Mägdleins, das, den Beschauer anblickend, auf einer Bergwiese sitzt. Trefflich ist die Gestalt eines frischen Knaben, der in gut beobachteter Bewegung (die Linie des zurückgebeugten Körpers durch die Senkrechte eines Lattenzaunes wirkungsvoll gesteigert) einen Apfelbaum schüttelt. Eine der besten solchen Leistungen ist auch das Bildnis einer Dame mit einem Kornblumenstrauß. An sich bedürften die Streleschen Bildnisse solcher sinnbildlicher Steigerungen ihres geistigen Inhaltes kaum. Auch ohne alles Beiwerk versteht sie überzeugend und tief zu schildern. Ich gedenke des ausgezeichnet großzügigen, besonders durch den geradeaus gerichteten Blick wirkenden Frontalbildes einer alten Bäuerin. Aber auch wo das Modell der Charakterisierung nicht derart entgegenkommt, bleibt diese bei den Streleschen Bildnissen stets überzeugend, macht auch gewissenhafte Porträtähnlichkeit wahrscheinlich. Vornehmheit, Schlichtheit zeichnen diese Werke aus und verkünden sich schon in der Feinheit und Leichtigkeit der Farbe. Am meisten liebt es M. Strele, Charaktere von Kindern zu schildern, kleiner Menschengeschöpfe nicht selten mit großem Eigenwillen und frühzeitig selbständigem Nachdenken, das alles aus trotzig aufgeworfenen Lippen, aus großen, fragenden Augen zu uns spricht. Ein feiner Humor lebt in diesen Werken. Dabei geben gerade sie besonders beredtes Zeugnis von der recht weiblichen Art der Streleschen Kunst. Blicken wir von hier zurück auf die Landschaften, so finden wir den gleichen weiblichen Gefühlsursprung auch bei ihnen, während wir gleichzeitig die Festigkeit und



MARTHA STRELE (INNSBRUCK) VORFRÜHLING
Ölgemälde. — Text S. 167

Klarheit des Verstandes und Willens anerkennen, der sie geschaffen hat.

Dem Streben der Künstlerin ist bei verschiedenen Ausstellungen verdiente Anerkennung zuteil geworden. Wenn sie auf dem Wege zur völligen inneren und äußeren Unabhängigkeit fortschreitet, ihren bisherigen künstlerischen Überzeugungen treu bleibend ihr Schaffen weiter entwickelt, so ist zweifellos sehr Bedeutendes von ihr zu hoffen.

Doering

J. GEORG KÖLNSPERGER

(Abb. S. 169—172)

Von einem außergewöhnlich vielseitigen Künstler berichten die folgenden Zeilen.

Joh. Georg Kölnsperger, 1874 zu München geboren, hat sich bewährt in der Wand- und Tafelmalerei, als Glasmaler, im Buchschmuck und als Kunstgewerbler und hat die Techniken von der Picke auf gelernt. Er genoß Unterricht und Schulung bei den Professoren Dietl, Seder, Rudolf von Seitz und bei de Bouché, wo es viel zu lernen gab.

Seine mannigfache Schulung kam dem Künstler bei seiner Mitarbeit an der Ausstattung der Benediktiner-Abteikirche St. Ottilien bestens zustatten. Dort waren ihm die Arbeiten für drei Kapellen (St. Benedikt, St. Scholastika, St. Paulus) übertragen. Er fertigte die Entwürfe und Werkzeichnungen für deren Altäre, Schreinerarbeiten, Schlosser- und Steinmetzarbeiten und führte die Seitenbilder und Glasgemälde, wie auch die Bilder an den Altären, eigenhändig aus. Die drei Altäre dieser Kapellen, zu denen Erzabt Norbert Weber den gedanklichen Inhalt angab, und die übrige Ausstattung stammen aus den Jahren 1916—18. Da die Kirche im frühgotischen Stile erbaut ist, so sind auch die Altäre im Sinne der Gotik gehalten, aber frei persönlich empfunden. Sie legen sich nahe an die Wand hin, bei der Schmalheit der Kapellen war zu Ausladungen nach vorne keine Gelegenheit. Am Benediktusaltar (Abb. S. 169) besteht der von Steinicken (München) ausgeführte luftige Weintraubenüberbau aus Schmiedeisen; der Lilienüberbau des Scholastikaaltares ist von Strobl (St. Johannser, München) in Messing gefertigt. Kölnsperger entschloß sich zur Wahl dieser Materialien, die in ihrer Behandlung leicht und duftig wirken, um die Gefahren zu vermeiden, welche den Details bei Ausführung in Holz durch Abstauben und dgl. gedroht hätten. Die Herstellung der Bekrönung des Paulsaltares mit der Vollfigur des Auferstandenen und den Büsten der Apostel (Abb. S. 172) besorgte Bildhauer Alois Sigg (München).

Außerdem sind in St. Ottilien von Kölnsperger noch die Fenster in den Kapellen des hl. Michael, des hl. Joseph, der hl. Ottilia und des hl. Bonifatius, in der Abtskapelle und in den Privatgemächern des Erzabtes.

In den letzten Jahren malte der Künstler die Kirche zu Röthenbach bei Nürnberg aus, schmückte er den Turm zu Schwandorf, fertigte er Glasmalereien für die alte Residenz in Arnstadt, die er auch ausmalte, ferner malte er Glas- und Wandbilder für die Stephani-

kirche in Aschersleben, die katholische und protestantische Kirche zu Brückenau und die Abtskapelle zu Münsterschwarzach besitzen Glasmalereien von ihm.

Zahlreiche kleine Kabinettmalereien auf Glas aus der Hand Kölnspergers finden sich in aller Welt. Daran reihen sich viele Zeichnungen auf verschiedenen Gebieten, in jüngster Zeit auch Buchschmuck, so zu Löcherers »Wandel vor Gott« und Norbert Webers »Menschensorge für Gottes Reich«.

Da in den letzten Jahren die kirchlichen Arbeiten immer spärlicher wurden, malte der Künstler auch Ölbilder profanen Inhalts. Es fehlt eben leider an ausreichender Gelegenheit, religiöse Staffeleibilder auf den Markt zu bringen. Doch das Herz Kölnspergers gehört dem Gebiete, dem er ein halbes Menschenleben gewidmet hat.

Für den künstlerischen Nachwuchs wäre es geistig und wirtschaftlich nutzreich, wenn er zu strengem Lernen und gründlicher Ausübung der in der Kunst vorkommenden und sich mit ihr berührenden Techniken angehalten würde, ohne bloße Spielerei. Das würde ihn vor seicht phantastischer Auffassung des so arbeitsreichen Künstlerberufes und vor dem oberflächlichen Jagen nach trügerischen Schlagwörtern und Absonderlichkeiten schützen.

S. Staudhamer



G. KÖLNSPERGER ST. BENEDIKTUSALTAR
Erzabtei St. Ottilien. — Text S. 168

KARL LUDWIG SAND

Zu den Abb. S. 157—164

Im 11. Jahrgang bot Philipp M. Halm auf Grund zahlreicher Abbildungen einen Überblick über das Schaffen des Bildhauers Karl L. Sand. Seitdem schritt der Künstler seine Bahn weiter und höher. Das beweisen die Proben aus seinem neueren Wirken, die wir auf S. 157—164 bieten. Zu dem Porträt, das Sand sehr glücklich pflegt, und zu dem vornehmen Monument tritt das religiöse Kunstwerk. Wenn Sand nicht schon durch das im 2. Jahrg. S. 217 wiedergegebene Modell der Mater dolorosa seine hohe Begabung für religiöse Bildnerei erbracht hätte, so würde er es mit dem St. Georg (S. 157) glänzend nachholen. Man müßte es lebhaft bedauern, wenn es dem Künstler nicht vergönnt wäre, diese Schöpfung von ausgezeichneten künstlerischen und seelischen Eigenschaften in Stein auszuführen. Wie gründlich der Künstler es nimmt, zeigt das Altarmodell auf S. 159, dem das Schicksal droht, unausgeführt zu bleiben, im Zusammenhalt mit den schönen Vorstudien zu den zwei vor der Muttergottes mit dem Kinde knienden Bauersleuten. Hält Sand im reinen Porträt den unmittelbaren Wirklichkeitseindruck fest, so weiß er die Naturform da stilistisch zu vereinfachen, wo sie in eine Architektur eingebettet ist, besonders dann, wenn sie der Allegorie dient (Abb. S. 164 u. S. 160 unten).

Dr. Ph. M. Halm schloß seinen Bericht über Sand (XI, 103) mit den Worten: »Fände sich nicht am Ende auch einmal in München ein öffentlicher Platz für ein Werk Sands?« Diese Anregung hat bislang keinen Erfolg gehabt. Vielleicht entschädigen den Künstler dafür in der Zukunft Aufträge für kirchliche Aufgaben, die sein Gemüt gewiß nicht weniger befriedigen, als profane.

S. Staudhamer



GEORG KÖLNSPERGER ORDENSHEILIGE

Am Benediktusaltar der Erzabteikirche St. Ottilien; bei geschlossenem Altar sichtbar. — Text S. 168

DAS ANTLITZ DES MICHELANGELO

Die Marmortrauer deines Angesichts,
Du Jakobskämpfer – der du rangst um Segen,
Mit allen Kräften und auf allen Wegen,
Kommt über mich mit des Titanen Macht.

Nie war ein Mensch von so gewaltiger Tat,
Nie einer, der so steilen Weg gegangen,
In Ölbergängsten und in Kreuzesbangen,
In unsrer Seelenzwiespalt ganz daheim.

Nie war ein Mensch der Ewigkeit so nah,
Und doch der Liebesbrunst der Welt verbunden.
Heimlich bedeckt mit tiefen Lebenswunden –
Hilfreich und gut — in Seeleneinsamkeit.

Das Lächeln hat dein stolzer Mund verschmäht,
Dir war versagt des Daseins schlichte Wonne,
Gleich einem Adler fährst du in die Sonne
Und kamst geblendet und versengt herab.

M. Herbert

GEORG KÖLNSPERGER — AUS DEM LEBEN DER HL. SCHOLASTIKA

Vom St. Scholastikaaltar (offen) in der Erzabtei St. Ottilien



GEORG KÖLNSPERGER — ZUR ARBEIT

Predellabild am Benediktusaltar in St. Ottilien



GEORG KÖLNSPERGER CHRISTUS UND DIE APOSTEL

Altaraufsatz in der St. Paulskapelle zu St. Ottilien; geschnitzt von Alois Sigg. — Text S. 168

ZWEITE KÜNSTLERTAGUNG IN DER ABTEI MARIA LAACH VOM 20.–24. JUNI

Zum zweiten Male fanden sich in Maria Laach ausübende Künstler zusammen, um in der Einsamkeit der Abtei die Probleme christlicher Kunst zu erörtern, wie sie aus der Liturgie erwachsen und sich in der Kunst der Katakomben und Basiliken offenbaren. War auch auf Wunsch der Teilnehmer vom verflossenen Jahre die Vortragsfolge im wesentlichen die gleiche, so gab der überreiche Stoff Gelegenheit genug, Neues zu bieten. Der Hochwürdigste Herr Abt Dr. Ildefons Herwegen behandelte im ersten Vortrag die moderne und die christliche Kunst, die sich heute zu Gegensätzen herausgebildet haben, indem die eine sich von jeder Tradition lossagt, die andere mit ihr in lebendiger Verbindung bleibt. Abt Herwegen charakterisierte die moderne Kunst als eine einseitige Gefühlskunst, die sich zur Natur gegensätzlich verhält und keine andere Norm anerkennt, als die Persönlichkeit des Künstlers selbst. Die christliche Kunst hingegen ist eine Ideenkunst, die gleicherweise Geist und Gefühl berücksichtigt, die sich nicht gegen die Natur auflehnt, sondern sie vielmehr erfaßt, erhebt und verklärt; für die christliche Kunst ist das Individuum allein nicht maßgebend, sondern wie das natürliche und übernatürliche Leben auf göttlichen Gesetzen beruht, die die Gemeinschaft erhalten und fördern, so muß auch sie die von Gott in die Natur gelegten Gesetze achten. Es ist klar, daß die Kirche einer von allem Gegebenen sich lossagenden individualistischen Kunst ihre Tore nicht öffnen kann.

Im zweiten Vortrage über die Kunst der Katakomben wies der Hochwürdigste Herr Abt darauf hin, daß die Bilder in den unterirdischen Grüften weder rein sepulkral, noch auch rein jenseitig zu erklären sind, sondern sepulkrale Jenseitsbilder darstellen, die in tiefer Weise den Gedanken erläutern: »Translati sumus de morte ad vitam«. Wir sind vom Tode ins Leben versetzt. Und zwar geschieht diese »translatio« durch die Erlösung. Deshalb auch die reiche Kreuzessymbolik in den Katakombenbildern. Sie sind aus dem Dogma, dem Kultus und der in der Liturgie lebendig gewordenen Hl. Schrift erwachsen. In den Zeiten furchtbarster Verfolgung entstanden, zeigen sie trotzdem keine Erregtheit in ihrem Ausdruck, sondern eine wohltuende Harmonie und friedvolle Ruhe.

Der dritte Vortrag behandelte die Mosaiken von Ravenna, in denen der Gedanke des Lebens und seiner Erhöhung zur Herrlichkeit in der Verklärung Christi und der Kirche zur Geltung kommt. Die tiefere Darlegung der Basilikenkunst als einer Kunst der Verklärung und ihrer Nachwirkung das ganze Mittelalter hindurch, gab einen Begriff von dem Werte und der Bedeutung der byzantinischen Kunst überhaupt und ließ verstehen, wie sich die christliche Kunst immer wieder an dieser Gemeinschaftskunst im höchsten Sinne orientieren muß.

Der vierte, der Beuroner Kunst gewidmete Vortrag erhielt als wertvolle Einleitung die Schilderung der Ausprägung des rein Religiösen von der Kunst zu Ravenna bis zur Jetztzeit. Das rein Religiöse in der Kunst wurde bald durch die Kulturfreudigkeit des Mittelalters zurückgedrängt. Je stärker das germanische Wesen sich durchsetzte, um so weltlicher wurde der Charakter der künstlerischen Darstellung auch auf kirchlichem Gebiete. Das kommt vor allem in der Architektur und Plastik zur Geltung, aber auch in der Malerei, in der das bürgerliche Leben auf dem Altar erscheint. Noch stärker tritt das in der auf die heidnische Antike zurückgehenden Renaissance hervor, die ohne Zweifel großartige Schöpfungen aufzuweisen hat; aber welch ein Gegensatz tut sich auf zwischen Rubens und den Katakomben! Diese Welt hat in religiöser Beziehung nichts mehr zu bieten. Im Barock und Rokoko werden die Darstellungen geradezu mondän, so daß man kaum weiß, ob die Heiligen in ein Lustschloß versetzt sind oder die Herren und Damen aus dem Salon in den Himmel. Es soll nicht geleugnet werden, daß das rein Religiöse in diesen Perioden in Einzelbildern nicht fehlt, aber der Gesamtkomplex hält den Vergleich mit der religiösen Gesamtkunst von Ravenna nicht aus.

Diese Untersuchung, wie das rein Religiöse seit den ravennatischen Mosaiken dargestellt worden, bot den Untergrund zur Erläuterung der Beuroner Kunst, die als eine rein religiöse von religiösen Menschen gepflegte Kunst sich darstellt. Im Beuroner Stil suchte man Objektivität und Monumentalität zu erreichen. Zu bedauern ist, daß P. Lenz nicht an Ravenna anknüpfte. Das ist aber verständlich, da die ravennatische Kunst damals noch nicht wiederentdeckt war. An die Katakomben lehnte man sich nur mit Vorsicht an, weil ihre Erforschung erst begann. So wurde die gesamte Antike die Grundlage der Beuroner Kunst. Dadurch kam P. Lenz zu der einfachen Linie, zur Ideen- und geistigen Kunst, in der weniger das Gemüt als die Objektivität zum Ausdruck kommt. Das Maß, die Wertschätzung der Mathematik, der Sinn für Eurhythmie und Symmetrie, die der modernen Kunst so sehr abgeht, ist charakteristisch für die Bestrebungen des P. Lenz. Die Kompositionen der Beuroner Künstler sind schwach, sofern sie die Bewegung darstellen. So ist der Kreuzweg in der Marienkirche zu Stuttgart eine der weniger geglückten Leistungen, weil der Charakter der Beuroner Kunst statuarisch ist.

Der Wert der Beuroner Kunst für unsere Zeit liegt in ihrem religiösen Gehalt, in ihrer Form und in ihrer strengen Linienführung, die in wohltuendstem Gegensatz zur Unklarheit der Gegenwart steht.

Reiche Anregung bot der fünfte Vortrag über den Künstler und die Hl. Schrift. Vor allem ist für den Künstler maßgebend, daß die von der Kirche in den Kanon aufgenommenen Schriften unter Eingebung des Hl. Geistes geschrieben sind und daher Gott zum Urheber haben. Sucht der Künstler in der Hl. Schrift das rein Religiöse zu erfassen, so wird er durch das Studium der Schriftausleger finden, wie ein Ereignis mit dem anderen zusammenhängt, wie alles auf die Erlösung und die Parusie des Herrn hinweist. Sucht er den Heiland in der Hl. Schrift, dann wird er ihn auch finden und zu sich reden lassen. Schon rein menschlich ist es auf das tiefste zu bedauern, daß Harnack die Losung ausgegeben hat, mit dem Alten Testamente aufzuräumen, soweit nicht die Psalmen und die Propheten allgemein gültige Gebetsworte enthalten. Wieviel würde dadurch den Protestanten, wieviel allen verloren gehen! Es handelt sich um unersetzliche Menschheitswerte. Der Künstler muß das Alte und das Neue Testament studieren, dann wird sich bei ihm das Wort bewahrheiten: »Das Neue Testament ist im Alten Testamente verborgen, das Alte wird im Neuen offenbar.« Der Künstler kann auch Bilder darstellen, die tatsächlich in der Hl. Schrift nicht geschildert sind, die

sich aber psychologisch aus dem Texte folgern lassen, wie das z. B. Joakim Skovgaard in seinen Fresken im Dom zu Viborg getan hat, indem er Sara das Wiedersehen mit Isaak feiern läßt, als er unversehrt mit Abraham vom Berge heimkam (vgl. die Wandgemälde von Joakim Skovgaard im Dome zu Viborg. Die Kunst, XXVII [1913], 190). Einen Beweis, wie reich die kirchlichen Riten an künstlerischen Motiven sind, bot der Vortrag des Priors Dr. P. Albert Hammenstede über die Friedhofsweihe, der die verständnisvolle Teilnahme an der Einweihung des Laacher Waldfriedhofes ermöglichte. Der Ritus der Kirchhofsweihe gibt klaren Aufschluß über die Auffassung des Todes in der Kirche, den Leib des Christen und den Friedhof in den Augen der Kirche.

Der Tod ist nach kirchlicher Auffassung nicht so sehr das Ende des irdischen Daseins, als der Anfang des ewigen Lebens; er ist ein langersehnter und unter vielen Opfern erkaufter Moment, ein Sichschlafenlegen, um bei der Parusie mit allen Brüdern zu erwachen; er bedeutet nicht ein Getrenntwerden von der Gemeinschaft, sondern einen Berufswechsel innerhalb der Gemeinschaft. Aus dem Arbeiter wird der Feiernde, der Fürbitter, der Genießende, der Genosse der Engel und Martyrer, der im Schoße Abrahams Ruhende. Der Tod ist nicht der grausige Sensenmann, sondern der Bote Gottes. Er bedeutet das Wiedersehen mit vorangegangenen Brüdern, mit der verklärten Menschheit Christi.

Der Leib des Christen ist nach der Auffassung der Kirche ein Tempel Gottes, eine Wohnung des Hl. Geistes; durch die hl. Taufe, die Firmung und die hl. Eucharistie ist die Seele mit Gott vereinigt worden. Deshalb hat auch der Leib eine hohe Weihe empfangen. Er ist berufen durch Arbeit, Leiden und Aszese an der Selbstheiligung des Christen teilzuhaben. Deshalb ist er auch berufen, am Lohne teilzunehmen. Er ist ein Glied am mystischen Leibe Christi, an der kirchlichen Gemeinschaft, er ist ursprünglich von Gott geformt und blutsverwandt mit dem heiligsten Leibe Christi. Der Leib ist ein Stein für den Aufbau des himmlischen Jerusalem, ein Samenkorn, aus dem der himmlische Leib erblühen soll. Deshalb ist er wie der Leib des gestorbenen Heilandes der Erde anzuvertrauen. Er ist nicht durch Einäscherung zu vernichten, sondern zum Schlafe zu betten. Er ist ja durch den Empfang der hl. Eucharistie vor seiner Trennung von der Seele zur Unsterblichkeit disponiert worden. Er ist berufen, als verklärter Leib die Stelle der gefallenen Engel einzunehmen.

Der Friedhof selbst ist in den Augen der Kirche ein Zömeterium, eine Schlafstätte für die Leiber der Christen. Sie ruhen im Schlafe des Friedens, ruhen in Christo. Der Friedhof ist eine Schlafstätte nicht für eine Summe von Individuen, sondern für die »schlafende Gemeinschaft«, für die »Kirche«. Diese ist »heilig«, der ewigen Seligkeit sicher, daher im höchsten Frieden. Er ist also nicht bloß Begräbnisstätte, sondern ein Teil des »katholischen Kultusraumes«. Er gilt als die Vorhalle des himmlischen Lichthauses.

Für die katholische Friedhofskunst ergeben sich daraus folgende Forderungen: Auf den Friedhof gehört nichts rein Profanes, oder gar ausgesprochen Nichtchristliches; keine Darstellungen und Symbole einer Trauer ohne Hoffnung. Wohl aber gehört auf den katholischen Friedhof die ganze christliche Jenseitssymbolik, die ihrem Wesen nach Freude, Friede, Trost, Triumph besagt.

Als Motive speziell an der Friedhofsweihe seien hervorgehoben: Die himmlische Lichtstadt; Christus der Hirt der ewigen Glorie; der die Seelen empfangende Chor der Martyrer und Engel; das Grab der Patriarchen des Alten Bundes; der Schutzengel des Zömeteriums; das Begräbnis Christi; das Kreuz als Siegeszeichen; die hl. Messe als Opfer für die hl. Ruhe; die schlafende Kirche (Töchterlein des Jairus); die Flucht der Dämonen; die Erschaffung Adams im Paradies; das mystische Sterben in der Taufe.

Im zweiten Vortrage legte P. Hammenstede die doppelte Einstellung zum Kirchenjahre dar, indem entweder mehr die altchristliche, in der heutigen offiziellen Liturgie vertretene Auffassung berücksichtigt wird, welche das Osterfest, das Tauffest der alten Christen, und das Fest des Epiphanie als Hauptpunkte hervorhebt, oder im Kirchenjahr das historische Leben Jesu gefeiert wird und demnach die einzelnen Feste erklärt werden. Die erste Auffassung bringt vor allem den verklärten Christus zur Geltung, der zur Rechten des Vaters in der Herrlichkeit thront und dessen Wiederkunft man nahe glaubte. Die Erlösungstat und das übernatürliche, durch die hl. Taufe vermittelte Leben standen also im Vordergrund der altchristlichen Gedankenwelt, während sich mit der zweiten Auffassung allmählich die verschiedenen Andachtsübungen verbanden, die sich noch heute in weiten Kreisen großer Beliebtheit erfreuen, z. B. die Verehrung der Kindheit Jesu, des bitteren Leidens, der fünf Wunden, die Kreuzwegandacht, die Verehrung der sieben Schmerzen Mariens usf., die in der Privatfrömmigkeit vorherrschen. Beide Auffassungen ergänzen sich gegenseitig, so daß die Gemeinschaft in der gebührenden Weise betont wird, aber auch das Individuum zu seinem Rechte kommt. Die Darlegungen bewiesen, wie reich die Motive sind, welche die tiefere Erfassung des Kirchenjahres besonders nach der liturgischen Seite hin dem Künstler bietet, wie wenig aber auch z. B. die hl. Taufe, mit all dem, was ihr vorangeht und folgt, noch künstlerisch gewertet ist.

In seinen zwei letzten Vorträgen gab P. Hammenstede einen Begriff vom Wesen und dem Aufbau der hl. Messe. Mit Nachdruck wies er nach, wie das Geheimnis Kern und Stern des katholischen Gottesdienstes ist, deshalb auch die das Dogma behütende Sprache, die so gut den Mysteriencharakter der Liturgie wahrt. Es darf nicht übersehen werden, daß der katholische Volksteil durch die Feier der römischen Liturgie in der lateinischen Sprache zum Träger einer gewaltigen Kultur geworden ist. Die Kunst in ihrer ganzen Ausdehnung ist in den katholischen Kult einbezogen.

Von besonderer Anregung war die Schilderung der griechischen Mysterien ihrem religiösen Inhalte nach und die Gegenüberstellung der christlichen Mysterien, worüber Dr. P. Odo Casel in seiner Schrift: »Die Liturgie als Mysterienfeier« wertvolle Aufschlüsse gegeben hat. Ein Geschenk für das Leben war die klare Darlegung des Aufbaues der hl. Messe, verbunden mit der Anwohnung der sogenannten »missa recitata«, bei der die Teilnehmer die Wechselgebete mitbeteten und durch den Opfer- und Kommuniongang das Wesen des hl. Opfers klarer erfaßten.

So ergab sich, wie das hl. Meßopfer auch heute die wahrhafte Quelle für einen gesunden Optimismus ist, das uns ermöglicht, Herr der Situation zu werden, in die ein jeder nach Gottes Vorsehung

gestellt ist, indem wir unsere Kraft aus Christus ziehen und bestrebt sind, selbst zu einem anderen Christus zu werden.

In seinem Schlußvortrage betonte der Hochwürdigste Herr Abt, daß die innere Seelenstimmung den Künstler macht, und daß der religiöse Künstler aus der religiösen Seele erwächst. Daher die Notwendigkeit, das religiöse und sittliche Leben zu pflegen. Das Hauptbedürfnis ist ja auch, mehr religiöse Künstlerseelen zu haben, die von der ganzen Macht und Gewalt der Religion durchdrungen sind. Ein religiöses Seelenleben ist aber auch ein harmonisches Leben, dem innerliche Schöpfungen entspringen.

Die Tagung erhielt durch die Teilnahme am liturgischen Gottesdienst eine besondere Weihe und wurde durch zwanglose Aussprachen fruchtbar. Der Besuch der benachbarten Pfarrkirche in Wehr mit ihrer gediegenen Ausstattung durch die Prämonstratenser Steinfelds, sowie das Studium der romanischen Basilika in Maria Laach selbst und seiner Einrichtung gab praktische Fingerzeige zum künstlerischen Bau und Schmuck.

P. J. Vollmar O. S. B.

MÜNCHENER GLASPALAST UND NEUE SECESSION 1922

Der Glaspalast 1922 ist nicht ganz ebenbürtig dem des vorigen Jahres. Er bietet vieles Tüchtige — einzelnes werden wir zu nennen haben — zeigt aber auch bei den hervorragendsten Leistungen nur hier und da einen Fortschritt, beim weitaus größten Teile entwicklungsloses Beharren bei gewohnheitsmäßiger Technik und Inhaltsidee. Die Vortragsweise war großenteils die der älteren impressionistischen und naturalistischen Art, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß eine gewisse Abkehr von reiner Äußerlichkeit sich zugunsten geistiger Vertiefung vielfach geltend machte und so die Ansprüche, die der Expressionismus auf geistige Vorherrschaft erhebt, auf ein ausgeglichenes Maß zurückgeführt wurden: der Expressionismus trat überhaupt, auch bei der Secession, nicht mehr mit solchem Ungestüm auf, wie er es eine Zeitlang getan hat. In seinen besten Leistungen bewies er noch immer mit Erfolg das Streben, der Farbe wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, freilich auf Kosten der Form. Übertriebene Mißleistungen in letzterer Beziehung waren aber selten. Sie haben ihre Stätte in der »Neuen Secession«, von der später zu reden ist. Den breitesten Raum erfüllte wie stets, die »Münchener Künstlergenossenschaft«, gegenüber deren bei sehr vielen Ausstellern allzu fühlbaren Routine die Secession im großen ganzen auch diesesmal eine höhere Stufe des Wertes erreichte. Die jurylose »Freie Kunstausstellung« verstand mit nicht wenigen ihrer Darbietungen wirkliches Interesse zu erwecken.

Daß die christliche Kunst im Glaspalaste nur ein nebensächliches, die im engeren Sinne religiöse nur ein geduldetes Dasein führt, und daß auf die Wahrung ihrer Gemütswirkung dort keine Rücksicht genommen wird, gehört leider zu der an diesem Orte herrschenden Gepflogenheit. Guter Wille könnte dieser leicht und schnell ein Ende machen, aber er wird zurückgedrängt von der Gleichgültigkeit, sowie von einem übel angebrachten Entgegenkommen gegen den religionsfremden Teil der Besucherschaft. — Was von Werken christlicher Kunst diesesmal vorhanden war, war ganz gering an Zahl. Die Architektur und die Graphik hatten größeren Anteil daran nur scheinbar, weil ihre Gruppen diesesmal umfangreicher waren als sonst. Das Kunstgewerbe wußte durch mehrere gute Arbeiten zu interessieren. Die Bildhauerei leistete auch bei der christlichen Kunst Ansehnliches, ohne jedoch etwas Übergewöhnliches zu bringen. Das Überwiegen der Malerei ergab sich von selbst. — Für den gottesdienstlichen Gebrauch gedacht und geeignet waren wenige Werke. Nur die Architektur machte hier Ausnahme. Der Zug zur Schlichtheit, die doch großer Wirkungen fähig ist, liegt im Wesen unserer Zeit. Erwähnt seien die wertvollen, an dieser Stelle bereits in anderem Zusammenhange besprochenen Wettbewerbentwürfe von J. Schweighardt, von H. Atzenbeck (erster Preis für eine Frankfurter Jesuitenkirche). Viel Interessantes boten die architektonischen Entwürfe von H. Schnell, J. Schmeißner, A. Boßlet, R. von Miller. Mit Architektur in Verbindung gesetzte plastische Denkmäler für Zwecke der Kriegerehrung traten nur noch vereinzelt auf. Als gewaltiger Teil eines großen Monumentes stellte sich ein Kruzifixus von W. S. Resch dar. Ein Entwurf für einen Kriegeraltar stammte von W. Erb. Das Steinmodell einer Madonna für ein Kriegerdenkmal in Memmingen-Niederrieden zeigte G. Miller. Grabdenkmäler von klarer Schönheit und recht deutschem Empfinden waren von J. Seidler. Ein Kruzifixus von edler, kraftvoller Schönheit war ein Werk M. Gasteigers. Eine Leistung von Bedeutung, die im kirchlichen Dienste ihre Aufgabe erfüllen würde, war eine großartige Pietà aus Untersberger Marmor von Th. Georgii. Eine stehende Madonna von L. Dasio war ein fein durchdachtes, durch Ruhe und Schlichtheit ausgezeichnetes Werk. Strenge, moderne Auffassung waltete in einem Pietà-Relief von L. Otto. Aus der Gruppe des Kunstgewerbes kamen für kirchliche Zwecke vorzugsweise Glasmalereien, ausgeführt von den Kunstanstalten Mayer, A. v. d. Heydt (romanisierender Stil), Bockhorni, C. de Bouché, in Betracht. Verständnisvolle Technik und reiche Farbe zeichneten alle diese Arbeiten aus. Endlich sind im gleichen Zusammenhange noch einige wenige Malereien — keine Graphiken — zu erwähnen. Von den Angehörigen der Secession brachte E. Baudrexel eine monumental gedachte Kreuzigungsgruppe. War sie gleich merklich von Grünewald beeinflußt, so behauptete sie doch ihm gegenüber Selbständigkeit und tat mit ihrer herben Art und mit mystischer Farbe starke Wirkung. Zwei Bilder von äußerster Feinheit, Früchte tiefster seelischer Ergriffenheit waren eine liebliche Madonna und ein ergreifend charakterisierter Ecce-Homo-Kopf von F. Baumhauer. O. Graßl stellte drei Altarbilder aus: eine »Kreuzabnahme«, einen »Traum des hl. Joseph« und ein »Martyrium des hl. Erasmus«. Der Gewaltsamkeit des letzteren Vorganges entsprach, freilich durch künstlerischen Takt in Grenzen gehalten, die Lebhaftigkeit des Vortrages, wie die der mannigfaltigen Farben. Die nächtliche Zeit des Josephstraumes war durch vorwiegend grünblaue Töne gekennzeichnet. Warme Färbung des Kreuzigungsbildes deutete auf die Herrlichkeit der Erlösungstat. Zeichnung und Anordnung der Figuren und Kompositionen zeugten von zielbewußter Entwicklung des Graßlschen Stiles, in dem sich moderner Expressionismus mit Ideen des Barock in interessanter Art mischt. — Wir wenden uns den übrigen Werken christlichen Inhaltes zu und bleiben zuvörderst bei der Malerei. Vieles trug genrehaften

Charakter. C. Graf-Pfaff schilderte in wenig kräftiger Art, wie »der hl. Franziskus den Gesang der Engel hört«. H Hufer brachte einen »Einsiedler«. M. von Feuerstein machte eine liebliche, farbig sehr feine, häusliche Szene aus der »Verkündigung des Engels bei Maria«. Ein Bild von feinster Schlichtheit war M. Schiestls »St. Gertraud«. Hengelers »Romantische Landschaft« gab in warmtöniger, gobelinartiger Malerei eine nicht recht verständliche Zusammenhäufung verschiedener christlicher Motive. G. Beda belebte einen lebhaft grün gemalten Blick in das Loisachtal, mit mehreren in den Lüften angebrachten roten Flecken einer »Vision«. P. Roloff schilderte nicht ohne tiefere Wirkung »Petri Fischzug«. Von Heiligendarstellungen erwähne ich den farbig volltönigen »St. Martin mit dem Bettler« von Stuck. Von dem gleichen Meister war auch ein »Engel des Gerichts«, der in goldener Rüstung, barhäuptig, von einem Regenbogen umleuchtet, laut rufend über die Erde hineilt. Der Eindruck der Figur wurde durch die Zierlichkeit der Hände des Engels geschmälert. Den »hl. Georg« schilderten E. Steppes und H. Röhm. Eine tief empfundene, ergreifende »Kreuzigungsszene« führte K. J. Becker-Gundahl in Skizze vor. Ein wirkungsvolles Bild war eine in nächtliches Dunkel gehüllte »Pietà« von K. Hartmann. Bedeutend war, trotz Kleinheit des Umfanges, eine »Heilige Nacht« von dem herb empfindenden O. Kreuzer. Schärfsten Widerspruch erheischt es, wenn einzelne Künstler sich nicht scheuen, das Heiligste zum Gegenstande unwürdiger Auffassung zu machen. Ein Faustschlag in das Antlitz eines jeden gläubigen Christen ist es, wenn C. Schwalbach das »Heilige Geheimnis der Auferstehung des Heilandes« durch eine Gruppe von widerlicher Nacktheit darstellte — von der abstoßenden Häßlichkeit der Zeichnung und Farbe ganz zu schweigen. Das Bild hätte mit nicht geringerem Rechte aus der Ausstellung entfernt, oder vielmehr gar nicht in sie aufgenommen werden müssen, wie jenes abscheuliche Christuszerrbild in der Gewerbeschau. Völlig abzulehnen war auch die nackte »Heilige Familie« von W. Orth; ob der Maler sich etwas Tieferes dabei gedacht hat, ist unerheblich. Nicht verschwommene Grübelei, sondern gesundes, klares, frommes Denken gehört sich für den christlichen Künstler. — Von bemerkenswerten Werken der christlichen Graphik gedenke ich der Passionszeichnungen des schon erwähnten Kreuzer, eines edlen Christuskopfes (Lithographie) von K. Bauer, der zart poetischen Madonnenszenen (Radierungen) von A. Rausch, des Madonnen-Holzschnittes von H. Schultz. Ein köstliches Stück war R. Schiestls Holzschnitt »Maria in der Wiese« (Abb. S. 19). Eine radierte »Pietà« brachte M. von Viebahn. — Aus dem Kunstgewerbe erwähne ich die wunderbar feinen Spitzen mit stilisierten Madonnendarstellungen von E Jaskalla, die Wachsbildnereien von E. Berner-Lange, Schmuckgegenstände von Th. Heiden. — Bemerkenswerte Plastiken christlichen Inhaltes waren ein, freilich zu stark bewegter, silberner Kruzifixus von † J. Taschner, ein Relief »Sankt Georg« aus Muschelkalkstein von J. Frank, ein Blumenrelief »Sankt Hubertus« von E. Beyrer. Mit Aufnahmen von plastischen Schöpfungen alter Volkskunst in Franken erfreute der auf diesem Gebiete von besonderem Kinderglück begleitete A. Leibinger.

Der verfügbare Raum gestattet nicht, von den beachtenswerten Darbietungen der Profankunst mehr als einige wenige der bedeutendsten herauszugreifen. Was notgedrungen übergangen werden muß, soll dadurch nicht etwa kritisiert sein. — So müssen wir uns es gleich von vornherein versagen, auf die Leistungen des nichtreligiösen Kunstgewerbes einzugehen. Die Anerkennung, die wir der erlesenen, vielseitigen Schönheit dieser Dinge hier im allgemeinen zuteil werden lassen, ist dafür um so lebhafter. Auch über die Architektur werden wir nur mit Hinblick auf ihre kirchlichen Arbeiten sprechen können. — Der Plastik war es vorbehalten, auch auf weltlichem Gebiete einige Werke von monumentaler Bedeutung vor Augen zu stellen. Vor allem fesselte die Sondergruppe von Arbeiten † Adolf von Hildebrandts. Die Auswahl war so getroffen, daß sie vom Schaffen dieses Meisters nach allen wichtigen Seiten Vorstellung gab. Große Wirkung übte eine für Bronzeguß gedachte sitzende Grabfigur von fast klassischer Ruhe, ein Werk E. Beyrers. Von demselben war auch ein als Sinnbild neuester Zeitereignisse ergreifender »Bayernlöwe«. Bildnisplastiken waren unter anderem von H. Parzinger, † H. Lerche (Päpste Leo XIII., Benedikt XV.). Ausgezeichnete Tierstudien boten O. Pilz, A. von Hentig. Feinstens gearbeitete Medaillen und Plaketten sah man von H. Götz (darunter zwei Stücke zum Gedächtnisse der Beisetzung des Königspaares), E. v. Essöe, L. Eckart, wertvolle Statuetten von A. Negretti, G. A. Daumiller und andere. Auch die Gedächtnisausstellung für † J. Taschner enthielt mehrere vorzügliche, dabei humorvolle Schnitzereien dieser Art, außerdem eine Sammlung etwas tändelnd schöner Silberfiguren aus einem Tafelaufsatze.

Bei der Malerei überwog wie immer weitaus die Landschaft. Von secessionistischen Arbeiten erwähne ich hier jene von R. Pietzsch, H. von Hayek, F. Bürgers, B. Becker. Die Münchener Künstlergenossenschaft brachte außer einer Menge von durchschnittsmäßiger Verkaufsware auch Leistungen von hohem Werte. Dabei waren Arbeiten von H. Urban, A. Stagura, der Prinzessin Pilar, J. von Gietl, † F. Baer, C. O. Arends. Auch die Graphik bot zahlreiche, zum Teil vortreffliche Leistungen der Landschaftskunst. Im übrigen zeigte sie, daß kein malerisches Darstellungsgebiet ihr fremd ist. Ja, gerade sie ist es, in deren stillerem Bereich vertieftes Denken und verfeinertes, dichterisches Empfinden eine Heimat gefunden haben, die ihrer Entwicklung zuträglich ist. Ich erinnere nur an die geistvollen Graphiken von O. Graf, F. Staeger, E. Liebermann, P. Geißler, R. Schiestl. Wie in den Werken dieser und zahlreicher Gleichstrebenden waltet Liebe zum Lande und Volke der deutschen Heimat auch in so manchen Malereien. Ich nenne hier den Namen T. Hey, gedenke der fein verstandenen Volkstrachtenbilder von F. Bergen, der bayerischen Volkstrachten von † J. Taschner, der stattlichen Sammlung von Studien heimatlicher Volkskultur von † C. L. Voß und L. Bolgiano. Die Motive des modernen Betriebslebens hatten nicht viele Anregungen gegeben. Ein paar tüchtige Bilder dieser Art waren unter anderem von E. Mercker und H. Kley. Dafür gab es eine Anzahl von Darstellungen von Zeitereignissen, ein Zeichen, daß die lange Zeit so zurückgesetzte Historienmalerei sich, wie es ja auch nicht anders sein kann, doch zu behaupten, bisweilen über die Grenze der einfachen Illustration zu höheren Wirkungen aufzusteigen vermag und ihres Erfolges sicher ist. Als Beispiele mögen dienen A. Hoffmanns trefflich gezeichnete Kampfszenen, C. Bergens Seeschlacht vom 31. Mai 1916. Auch die Secession lieferte Beiträge zur

großen Historienmalerei. Erwähnt sei die Szene aus der Beisetzungsfeier des bayerischen Königspaares von Ch. Vetter, die Goldene Hochzeit desselben Paares in der Münchener Frauenkirche am 20. Februar 1918 von O. Hierl-Deronco. — Die Bildniskunst war durch zum Teil hervorragende Leistungen vertreten. Zu ihnen gehörten Werke von W. Thor, M. von Seydewitz, R. Schuster-Woldan, H. Eißfeldt (Prinz Leopold und Prinz Alfons von Bayern, Forstrat Escherich). Bei der Secession fesselte eine Reihe von in Öl gemalten Porträts von L. Samberger (u. a. das Sr. Em. des Kardinals von Faulhaber). Eine ausgezeichnete Charakterstudie war F. Rheins Bildnis L. Justi, eine Arbeit von weichem Reize ein Damenbildnis von H. von Habermann. — Der prachtvollen Naturalistik solcher Werke stand der Idealismus anderer gegenüber. Th. Baierl schlug in seinen Gemälden Töne an, die jenen des frühen 16. Jahrhunderts verwandt waren. Man dachte an Dürer und den alten Cranach. Hohe Poesie waltete in A. Müller-Wischins »Gralsburg«. Schlicht im Vortrage, eine der ganz feinen Darbietungen der Ausstellung war innerhalb der jurylosen Gruppe K. Schlageters »Sehnsucht nach Italien«.

* * *

Die »Neue Secession«, die schon im Frühjahre eine graphische Ausstellung veranstaltet hatte, ließ dieser im Sommer die üblich gewordene Schau von Gemälden und Plastiken folgen. Beides hat lediglich dazu beigetragen, das Urteil derjenigen zu bestätigen, die aus Voraussetzungen der geistigen Unklarheit, der Sensationslust, zu einem nicht geringen Teil auch des technischen Unvermögens keine Folgen von Wert ersprießen sehen. Auch wo jene beiden letzteren Mängel nicht vorliegen, herrscht doch zu allermeist der zuerst genannte. Innerlich grau ist alle Theorie — mag sie sich auch in noch so buntes Gewand kleiden, und jede Übertreibung reißt ihre eigenen Früchte unreif vom Baume oder läßt die reifen verfaulen. Die Ausstellung der »Neuen Secession« bewies, daß der Expressionismus, der in München nie einen besonders günstigen Boden fand, im Schwinden begriffen ist. Weniger als je weiß er jetzt, was er will. Die meisten dieser Maler und Graphiker glauben Expressionisten zu sein, wenn sie irgendeinen Gegenstand in naturwidriger und nachlässiger Art abbilden. Ihr Stoffkreis ist genau der gleiche wie der des Impressionismus: Historie, Porträt, Landschaft, Stilleben, Tierbild usw. Über die Natürlichkeit sucht man sich zum Begriff und Wesen zu erheben durch Stilisierung. Das wäre an sich der richtige Weg; freilich endet er, ohne sein Ziel erreichen zu können, vor den letzten unersteigbaren Höhen. Aber leider verstehen sehr wenige den Unterschied zwischen Stilisierung und Karikatur. Einzelne gehen so weit, daß sie den Zusammenhang zwischen Natur und Verstand völlig auflösen und nicht erwägen, daß auch primitive Völker und Kinder vernunftbegabte Wesen sind, deren künstlerische Betätigung von Voraussetzungen in Schranken gehalten wird, die für den ausgebildeten Kulturmenschen nicht mehr in Frage kommen können. — Die Grundsätze, nach denen die in der zuvor besprochenen Secessionsausstellung des Glaspalastes auftretenden Expressionisten ihr Schaffen einrichten, stellen sich bei dem Mehrteil der »Neuen Secession« in der Unmöglichkeit und Unfruchtbarkeit ihrer letzten Konsequenzen vor Augen. Und doch waren die Leistungen gegen manches, was noch vor nicht langer Zeit aufzutreten wagte (ich erinnere nur an den Unfug des sogenannten »Kompressionismus), schon recht bescheiden, fast zaghaft geworden. Alles in allem, es war eine Ausstellung, deren Interesse sich auf wenige Einzelheiten beschränkte. Zu ihnen gehörte die Sondergruppe tüchtiger Zeichnungen von † R. Beek, die farbig feinen Landschaften von J. W. Schülein; die kräftig empfundenen von M. Caspar-Filser; die interessant beleuchteten Studien von H. R. Lichtenberger; ein charakteristisches Bildnis von H. Gött; ein feines Kinderbild von O. Coester. Von den religiösen Stücken K. Caspars war das beste »Marias Gang über das Gebirge«, unerträglich eine »Magdalena in der Provence«. Voll inniger Empfindung war ein »Ölberg« von M. Lauterberg. Religionsbilder anderer Maler seien mit Stillschweigen übergangen. Bizarre Sonderbarkeiten bot, wie immer, P. Klee. Ihm folgten A. v. Jawlensky und L. Feininger. Auf reines Farbenspiel beschränkte sich M. Melzer. — Die Plastik bot auch bei der »Neuen Secession« Besseres als die Malerei. Erwähnt seien ein paar tüchtige Bildnisköpfe von O. Schließler, ein Mädchenkopf und ein Relief von † W. Lehmbruck, Porträtbüsten von F. Koelle, eine Knabenstatuette von K. Albiker.

Doering

DIE KIRCHLICHE KUNST AUF DER »DEUTSCHEN GEWERBESCHAU« ZU MÜNCHEN

Um ein nach Möglichkeit vollständiges Bild von den Fähigkeiten und Leistungen, den Zwecken und Zielen des deutschen Kunstgewerbes zu geben, wollte und konnte die mit außerordentlichem Glanze ins Werk gesetzte »Deutsche Gewerbeschau«, trotz ihres vorwiegend weltlichen Charakters doch die kirchliche Kunst nicht außer acht lassen. Bei Aufmachung der dieser gewidmeten ziemlich umfangreichen Gruppe hat man mit Recht davon Abstand genommen, den Räumen, wie man es 1908 bei ähnlicher Gelegenheit zum Teil getan hat, ein kirchenartig malerisches Gepräge zu verleihen. Die Anordnung ist kühl und sachlich, die Wirkung der Gegenstände bleibt dem ihnen eigenen absoluten Werte überlassen — ein System, welches man in dieser Gewerbeschau nur vereinzelt befolgt sieht, das aber zweifellos gebilligt werden muß, weil es ruhiges, unbeeinflußtes Urteil sichert. — Die kirchliche Abteilung (an der auch österreichische Aussteller beteiligt sind) beschränkt sich nicht lediglich auf kunstgewerbliche Dinge, sondern bringt auch Werke der Malerei, Graphik und Plastik zur Schau. Dem allgemeinen Charakter des Unternehmens schließen sich diese Gruppen in der Weise an, daß sie sich fast durchaus auf moderne Formgebung einstellen. Hier will gleichsam die Probe auf die Berechtigung des Expressionismus gemacht werden. Soweit es sich bei vorwiegend dekorativen Aufgaben, wie bei der Glasmalerei und dem Mosaik, um die Rückkehr zu einer weniger naturalistischen und mehr zeichnenden Ausführungstechnik, und bei der Glasmalerei um den Anschluß an die Glasbehandlung der Alten handelt, ist innerhalb dieses Rahmens die neue Bewegung berechtigt und gut. Leider werden diese Vorteile in der Mehrzahl der hier ausgestellten Arbeiten der einschlägigen Gebiete wett gemacht durch eine widernatürliche, naiv sein sollende, aber in Wirklichkeit manierierte, oft bis zum Läppischen gehende

Wiedergabe des Figürlichen, wodurch die heiligen Personen zu Fratzen und Trotteln erniedrigt werden.

Glasmalereien mehr konservativer Art brachten u. a. die Hofkunstanstalt E. Mayer, F. X. Zettler (u. a. nach Entwürfen von Figel und Th. Baierl), A. v. d. Heydt; expressionistische sah man u. a. von Ina Hoßfeld-Naumburg, die maßvoll sind, und von Thorn-Prikker (u. a. eine unleidliche »Patrona Bavariae«), von den »Vereinigten Werkstätten« in München-Solln. Die letzteren interessierten auch durch eine Ausstellung von Mosaiken, die von bedeutenden technischen Fortschritten auf diesem Gebiete Zeugnis ablegten. Anschließend hieran zeigte F. Baumhauer Proben seiner dekorativ wirksamen Plattenmalereien. Hier sei auch sogleich der ziemlich zahlreichen Stickereien und Nadelmalereien gedacht; herausgegriffen seien die von W. Rupprecht-Reinhardt (Erding) und von L. Vetter (Hohenaschau). Ihre Erzeugnisse waren farbig von großer Kraft, vernachlässigten aber zum Schaden der Gesamtwirkung nach geläufiger expressionistischer Art allzusehr die Form. Über die Grenzen des Kunstgewerbes in das Gebiet der freien Malerei hinaus gingen die Werke mehrerer Künstler. Karl Caspar brachte einen Flügelaltar, der von redlichem Wollen zeugte, aber an Stärke seelischer Ausdruckskraft wie auch äußerer Wirkung zu wünschen ließ. Ewald Vetters Triptychon mit dem Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern — ein Bild, das ruhiges Sichversenken erheischte — schuf visionäre Eindrücke. Eine ausgezeichnete Leistung modernster kirchlicher Kunst war F. Baumhauers für den Bamberger Dom gemalter hl. Kreuzweg. Mit der Strenge und äußersten Einfachheit ihrer Stilisierung muß diese Bilderreihe sich der Stätte ihrer Bestimmung nach Form und Geist in unübertrefflicher Weise anpassen. Von künstlerischem und religiösem Ernst zeugt der hl. Kreuzweg von Thalheimer. Die Ausmalung eines kleinen Kapellenraumes (»Kapelle Seewald«) war allzu unbeholfen, als daß sie ernst genommen werden konnte. Eine gute Ausnahme macht Bergmanns Deckenbild: Christus. — Von großmonumentalen Plastiken erwähne ich nur die »Deutsche Schmerzensmutter« von F. Behn, ein Teil eines schon ehemals im Glaspalaste gezeigten Kriegerdenkmals, pathetisch empfunden, aber kein christliches Werk. Die Kleinbildnerei erfreute besonders durch eine Anzahl sehr hübscher Weihnachtskrippen und Krippenfiguren von Gautsch, P. Huber-Kramsach, Osterrieder, L. Schwink-Erding, Cilly Buscher, Lammers-Vordermayer (Cleve), Zehentbauer. Die plastische Ausstattung zweier Friedhöfe bot trotz mancherlei künstlerischen Wertes doch keinen eigentlichen Fortschritt. Auch was in und bei der Kirche Berndls gezeigt wird, weist leider keinen Fortschritt zum Besseren seit der Ausstellung 1908 auf. Von dem blasphemischen Greuel der Malereien und Plastiken (Kruzifixus!) in der sogenannten »Dombauhütte« erübrigt sich zu sprechen, nachdem diese — seinerzeit unter dem Beifalle des Reichskunstwartes eröffnete — Abteilung wegen der gerechten Entrüstung des Publikums, das diese Darbietung als Hohn auf jedes ästhetische, wie auch namentlich religiöse Gefühl auffassen mußte, nach kurzer Dauer geschlossen worden ist[1]). — Von Gegenständen christlichen Kunstgewerbes sind noch zu erwähnen die schönen Spitzennähereien und die ausgezeichnete Kasula von E. Jascolla, Paramente von M. Jörres Nachf., prachtvolle Goldschmiedearbeiten von Cosmas Leyrer, schöne Kelche von Fuchs (Paderborn), der schlicht gezeichnete wuchtige »Kunstwart-Hausrat« aus Hellerau, ein schöner Wandteppich von A. Kurreck-Vagen. Höchst wertvolles boten die Ausstellungen künstlerisch vollendeter Nachbildungsdrucke der Firmen Hanfstängl, Bruckmann, der Gesellschaft für christliche Kunst, der Berliner Reichs- und der Wiener Staatsdruckerei. Die Ausstellungen mehrerer Verlagsanstalten, z. B. Kösel-Pustet und Herder (erstere mit einigen Prachtmissalien, letztere u. a. mit dem herrlichen Wilpertschen Werke über die römischen Mosaiken) gaben erfreulichste Anschauung vom Hochstande des modernen katholischen Bücherwesens. Erwähnt sei schließlich, daß sich auch außerhalb der kirchlichen Abteilung, besonders in den Gruppen der Edelschmiedekunst, Erzgießerei, des Textilwesens, der Keramik, des Buchhandels, manche sehr wertvolle Arbeit christlicher Art vorfand. Doering

[1]) Dieses innen und außen geschmacklose, gesucht absonderliche Gebäude wurde gleich nach dem Katholikentage wieder geöffnet. Doch der Kruzifixus wurde entfernt. Bau und Inhalt sind einander würdig. Die Red.

DIE AUSSTELLUNG »DEUTSCHE KUNST« IN DARMSTADT

Die Ausstellung auf der Mathildenhöhe erweckt Erinnerungen an jene schönen Darbietungen, die man ehemals an dieser gleichen Stelle genießen durfte. Von ihrem vornehmen kunstgewerblichen Reize war diesmal nur eine kleine Gruppe zum Teil sehr feiner, zum Teil von Gesuchtheit nicht freier Arbeiten und Entwürfe des Architekten Albin Müller übriggeblieben. Das übrige war eine Ausstellung von Malereien, Graphiken und einigen Plastiken. Der Gesamteindruck vermochte nicht zu befriedigen. Unter den über 260 Werken befand sich nur eine geringe Zahl bedeutenderer Leistungen. Die große Menge war mittelwertig und geringer. Expression zum Teil sehr weitgehender Art, überwog, bot aber kaum etwas Hervorstechendes. Um so größer war die innerliche Anmaßlichkeit, mit der vieles auftrat. Die Münchener Künstler, die in ziemlicher Zahl vertreten waren, schnitten noch am besten ab. Religiöse Kunst fehlte, man darf wohl sagen erfreulicherweise fast ganz. Nur eine inhaltlich unverständliche Radierung von dem Berliner Mesek behauptete im Katologe, daß sie ein biblisches Motiv behandle. Aus der Gruppe der Graphik seien im übrigen erwähnt eine technisch gute Radierung »Am Kölner Dom« von Anheißer, eine groß empfundene Totenklage von Grosch, eine Radierung »Kölner Dom« von Sepp Frank, ein paar Zeichnungen von Kokoschka, Lithographien von Chorinth und Kubin. — Unter den Plastiken war ein trefflich charakterisiertes Porträtwerk von † Lehmbruck, ein in Marmor gleichsam hingehauchter Idealkopf. »Schlaf« von Pilartz, ein in Holz geschnitzter, kraftvoll herber Panther von Barwig, ein feiner Mädchenkopf von Best-Cronberg. — Die Gruppe der Malerei brachte zwischendurch auch Impressionen. So eine tüchtige »Gartenwirtschaft« von Bloos. Ein freundliches Bild war das »Bubenkonzert« von Hölscher, interessant, wenn auch etwas arm an Licht war ein Tierstück von Dettmann. Bedeutende Leistungen boten Steppes, Spiro, Schmoll von Eisenwerth, Klemm, R. Kaiser. Gobelinartig wirkte eine romantische Landschaft von Preetorius. Ein subtiles Stückchen war ein Blumenstrauß von Seip, stimmungsvoll eine Isarlandschaft von H. A. Hofmann, feinfarbig ein Herbstabend von Hartmann, auch ein

etwas konstruiertes Atelierbild von Huth. Zu den besten Stücken der Ausstellung gehörte eine »Hammerschmiede« von Hummel, sowie Fritz Erlers tiefgedachtes »Spes«. — Ich habe hier nur den größten Teil des Wesentlichsten nennen können. Abzulehnendes zu besprechen, hätte den hier verfügbaren Raum weit überschreiten müssen.

Doering

BADEN-BADEN 1922

Die Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden kann nunmehr auf eine fast 15jährige Vergangenheit zurückblicken; im Rahmen des gesamtdeutschen Ausstellungswesens hat sie sich einen besonderen Platz gesichert. Mit erkennbarem Geschick hat man hier Qualität der Einzelwerke und Absatzmöglichkeit zu vereinigen gewußt. Eine begrenzte Provinzausstellung ist stets vermieden worden, auch in den Kriegs- und Nachkriegsjahren, den Widerständen zum Trotz; nur so viel sei zugegeben, daß für die badische Künstlerschaft im engeren Heimatlande eine ähnlich günstige, regelmäßige Schaustellung kaum vorhanden ist.

In der Konzentration auf Bestes, in dem sich, abgesehen von der Richtung, ein ernster Wille ausspricht, ist man gerade in diesem Jahre beträchtlich vorwärtsgekommen; der Aufgabenkreis wurde durch stärkere Heranziehung zeitgenössischen Kunstgewerbes sichtbar und mit Glück erweitert. Es braucht nur an hervorstechende Persönlichkeiten, wie den Keramiker Läuger oder Gustav Welse, W. Gerstel u. a. als Buchkünstler hingewiesen zu werden. Dann hat man innerhalb der einzelnen Abteilungen, zumal der malerischen, schärfer als bisher gruppiert, sei es, daß wir die geistig innige Heimatabteilung mit Gebhard, Schöpflin, Leonhard u. a., oder die erstklassige Gästeabteilung — ein Hauptverdienst Storcks-Karlsruhe — herausgreifen mit Maria Caspar-Filser, Campendonck, Pechstein u. a. Markant hebt sich in ihrem Ernst auf Schritt und Tritt die religiöse Kunst heraus, so vertreten durch Schinnerer (»Ich bin es«), Altherr (»Christophoros«), die wuchtigen Graphiker Würtenberger, Hausamann, Jutz, die Plastiker Wackerle (Engel) und den sich günstig wandelnden Hoetger (Liebe). Über die Versager längst abgestempelter Künstler tröstet der erfreulich frische Nachwuchs voll ernst künstlerischen Schwunges reichlich hinweg.

Dr. Gehrig

PFARRERBILDNISSE

Wir erhalten folgenden beherzigenswerten Brief: »Auf einen Mangel in unseren Pfarrhäusern möchte ich kurz aufmerksam machen, nämlich auf den einer Ahnengalerie, wenn man so sagen darf. Daß Bischöfe und Äbte eine solche haben, also in Klöstern die Bilder der früheren Prälaten sich finden, erscheint als ganz angemessen. Ich sehe aber nicht ein, warum nicht in Pfarrhäusern die Bilder der früheren Pfarrer sich vorfinden sollen. Zwar ist ein Pfarrer keine so wichtige Persönlichkeit als ein Bischof oder Abt, aber von lokalgeschichtlichem Interesse ist solch ein Pfarrer und sein Wirken doch, wenn man auch bei manchen bald vergessen ist. Mich z. B. interessiert es, wie einer meiner Vorgänger wohl ausgesehen haben mag: Pfarrer Ortlieb, ein tüchtiger Kirchenmusiker, Vorläufer von Witt. In meinem Studierzimmer hängt das Porträt von dem Abte Nikolaus Kloos von Schussenried, 1756—1775, Erbauer der Bibliothek dort. So hätte ich auch gern ein Bild von dem Pfarrer Andreas Mühlmaier, welcher von 1728 - 1786, also 58 Jahre lang, hier wirkte und die hiesige Kirche erbaute. Auch ein Bild von dem Pfarrer Michael Haydegger wäre von Interesse. Unter ihm ist Drackenstein dem alten Glauben erhalten geblieben, während die ganze Umgegend schon abgefallen war. Er hat dem Grafen Ulrich von Helfenstein nach dessen Rückkehr zur Kirche infolge der Bemühungen des seligen Petrus Canisius und des Pater Rabenstein S. J. die hl. Kommunion erstmals wieder gereicht im Stifte Wilten bei Innsbruck. In den Häusern trifft man oft Bilder von früheren Pfarrern, nur im Pfarrhaus nicht.

Kein Mensch wird es einem als Eitelkeit oder Amtsstolz auslegen, wenn einer sein Bild im Pfarrhaus verewigt, wenn auch nicht jeder einen Heiligenschein hat. Auf die Pfarrkinder wird es gewiß einen guten Eindruck machen, wenn sie sehen, wie der Pfarrer seine Vorgänger in Ehren hält in der Pflege seiner »Ahnengalerie« im Pfarrhofe. Und wenn er selbst längst nicht mehr da ist, werden die Leute gerne das Bild ihres ehemaligen Seelsorgers und Katecheten an der Wand erblicken. Ein ehrwürdig und vornehm konservativer Anstrich kann einem Pfarrhause nicht schaden. Auch werden die Pfarrer mehr als eine Photographie wert sein. Und wenn wir jetzt die wahre Kunst unterstützen, nachdem wir Schreinergotik lange genug getrieben haben, so wird mancher Künstler froh sein daran. Soviel wird jeder wert sein, daß er im Bilde fortlebt und zwar in einem Bilde, von Meisterhand gemalt.«

Drackenstein Wg. 16. 6. 1922 — Stegmeier, Pfarrer

FRIEDRICH HERLINS ROTHENBURGER ALTARWERK

Eine denkmalpflegerische Leistung von besonderem Interesse ist die Wiederherstellung der Malereien, mit denen der Nördlinger Maler Friedrich Herlin 1466 die Außenseiten der Flügel des Choraltares der St. Jakobskirche zu Rothenburg o. T. geschmückt hat. Diese Bilder, acht an der Zahl, die Szenen aus der Legende des hl. Jakobus darstellten, waren im Jahre 1582, nachdem der Protestantismus in Rothenburg seinen Einzug gehalten hatte, mit Darstellungen aus der Passion Christi übermalt worden. Diese Übermalungen sind jetzt durch den Hauptkonservator Lischka beseitigt und die alten schönen Herlin'schen Werke wieder freigelegt worden. Die schwierige Arbeit darf als vorbildlich gelungen bezeichnet werden. Sie erfolgte durch chemische Auflösung der Übermalungen, wodurch außer den alten Farben, soweit diese nicht bei der Übermalung beschädigt waren, auch die alte Vergoldung wieder freigelegt wurde. Ergänzungen sind grundsätzlich vermieden worden. Nur wo der helle Kreidegrund nach der Freilegung besonders auffallend war, wurde er durch leichtes Lasieren zurückgestimmt. Die Bilder wurden auch nicht neu lackiert, sondern ihr alter, noch aus dem 15. Jahrhundert stammender Lack nur neu belebt. Die Bilder besitzen die halbe Höhe und Breite der Flügel, die 3,63 m hoch sind. Sie gliedern sich inhaltlich in zwei Gruppen. Die erste, die aus drei Bildern besteht, schildert das Wirken St. Jakobs in Judäa, seine Gefangennahme, seine Hinrichtung, die Rettung seines Leichnams auf einem Schiffe, das ungesteuert nach Spanien treibt, die vergebliche Verfolgung seiner Jünger durch die Königin des

Landes, und das Wunder, durch das diese bekehrt wird. Das Schloß der Königin ist das alte Rathaus von Rothenburg. Die fünf Bilder der zweiten Gruppe erzählen die Legende von der Wiederbelebung gebratener Hühner als Zeichen für die Unschuld eines wegen angeblichen Diebstahls hingerichteten Jünglings, der mit seinen Eltern nach St. Jago gepilgert war, und die Bestrafung des wirklichen Diebes. Die Kenntnis von dem Wirken Herlins ist durch die Wiedereroberung dieser acht Bilder in wertvollster Art bereichert worden. Die hergestellten Altarflügel kamen, nachdem sie einige Tage in München ausgestellt waren, wieder an ihren ursprünglichen Ort zurück. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Hans Perathoner, Professor an der Städt. Kunstgewerbeschule in Berlin-Charlottenburg, begeht am 21. November den 50. Geburtstag. Näheres über den Künstler bringen wir demnächst.

Das neue Epitaph Wolframs von Eschenbach. Wolfram von Eschenbach hatte im Liebfrauen-Münster des Städtchens, das mit seinem Namen in unlösbarer Verbindung steht, Hochgrab und Epitaph. Beide sind einwandfrei bezeugt. Aber Hochgrab und Epitaph Wolframs wurden aus dem erwähnten Heiligtum entfernt und sind verschollen. Dieser Vandalismus geschah wahrscheinlich im Jahre 1719 anläßlich einer Erneuerung des Gotteshauses. Den Bemühungen des derzeitigen Pfarrvorstandes von Wolframs-Eschenbach ist es gelungen, ein neues Epitaph an der Ruhestätte des großen Dichters zu errichten. Das Kunstwerk ist eine gemeinsame Schöpfung des Bildhauers Ludwig Sonnleitner in Würzburg und des Architekten Willi Erb in München. Es behandelt in plastischer Darstellung die Hauptmomente der Gralslegende in Wolframs »Parzival«. Auf zierlichem Altärchen steht der hl. Gral; darüber schwebt die Taube, das Symbol des Hl. Geistes, mit der weißen Hostie, die die Taube bei der jährlichen Wiederkehr des Tages, an dem Christus die Menschheit durch seinen Liebestod erlöste, auf dem geheiligten Steine niederlegte, um dessen Wunderkraft zu erneuern. Zur Linken des Grals erblicken wir den König Amfortas den Begnadigten. Zur Rechten kniet Parzival, der zum Gralskönigtum Berufene. Beide symbolisieren in innerer Erkenntnis die Gnade des Schauens des Zieles. Der Künstler hielt den höchsten Moment der Wolframschen Dichtung fest. Das Ganze ist geeignet eine feierliche Stimmung auszulösen. Eine Inschrift erinnert an die Persönlichkeit des großen Eschenbachers. Nachdem die Grundidee des Grals, wonach er durch seine Beziehung zu Christus die Quelle alles Glückes wird, durch die Wolframsche Fassung tief theologisch ausgesprochen ist und nachdem die Vermutung besteht, daß Wolfram im Chor der Kirche seine Ruhestätte gefunden, konnte für das neue Epitaph kein würdigerer Platz gewählt werden als die Chorwand beim Hauptaltar. Am 20. August wurde das Epitaph enthüllt. Wolframs-Eschenbach hat gegenüber dem Schöpfer des größten deutschen Kunstepos eine Schuld abgetragen, mit der sich ein früheres Geschlecht beladen hatte.

Nikolaus Heller in Wolframs-Eschenbach.

Brünn. — Ausstellung moderner kirchlicher Kunst im Mährischen Kunstgewerbe-Museum in der Zeit vom 23. Juli bis 15. August 1922. Hervorragend beteiligt mit auserlesenen Arbeiten war u. a. die Christliche Akademie in Prag, welche herrliche Brokatgewänder mit prächtiger ornamentaler und figuraler Stickerei in Seide und Gold, sämtlich nach Entwürfen von Prof. J. Fanta, bis auf zwei nach römischem Muster verfertigte, eingeschickt hat. Außerdem Baldachine, Kirchenfahnen, Bursen, Ziboriummäntelchen und von Metallgeräten Kelche, Rauchfässer, Altarleuchter, diese nach Entwürfen der Architekten Barvitius, Fanta, Hilbert, Kastner. Weiters ist vertreten mit Paramenten u. zw. einer Kasula, Stolen, Bursen, Velums u. a. die Schule der Jungfrau Maria in Prag, mit Klöppelspitzen für Kirchengewänder die Genossenschaft zur Förderung der Hausindustrie in Prag, die Kunstwerkstätten Artěl in Prag mit einigen Keramiken (Altar-Blumengefäße, Weihwasserkessel), figuralen Reliefs in Fayence und Holz nach Entwürfen von Horejc, Helene John, Kubiček, Šejnost und J. Štursa. Eisenkunstgüsse (vernickelt) stammen aus den ehemaligen fürsterzbischöflichen Berg- und Hüttenwerken »Ferrum« in Friedland bei Mistek, so ein Hausaltar, Standkreuze, Altarleuchter, Rauchfässer u. a., teils getreue teils freie Nachbildungen von romanischen und gotischen Originalen. Eine Reihe von künstlerischen Skizzen für Glasmalereien, davon ein Teil für das französische Aufbaugebiet bestimmt, andere schon mehrmals ausgeführt, so ein hl. Hubertus für eine gräfliche Forsthauskapelle, Fenster nach Belgrad und Palermo, führt Fritz Lucke in Gablonz a. N. vor, einen Kristallglaslüster Reinhold Palme Söhne in Haida (Böhmen), Skizzen für Kirchenwandmalerei der akademische Maler Řuda Kubiček in Ung.-Hradisch, ein Harmonium Rud. Pajkr in Königgrätz, religiöse illustrierte Erbauungschriften die Buch- und Kunstdruckerei J. Steinbrener in Winterberg (Böhmen). Zur Vervollständigung und teilweisen Ausschmückung der Ausstellung hat in willkommener und dankenswerter Weise die Firma Moriz Fuhrmann (Teppichfabrik) in Brünn durch Beistellung einer Anzahl von Teppichen beigetragen. Mit Holzbildhauerarbeiten waren würdig vertreten Gottlieb Bek in Kuttenberg mit einer lebensgroßen polychromierten Pietà und Figuren zu einer Krippe, Josef Prosecky in Brünn mit einem Kreuz, Statuen und Plaketten, ferner mit künstlerischen Bucheinbänden Ludwig Bradáč in Prag (Kgl. Weinberge) und mit einer hübsch verzierten Glocke Ad. Hillers Witwe & Sohn in Brünn. Schirek

Mainz. — Durch die Bemühungen des Direktors der Mainzer Kunstschule, Prof. Arno Koernig, ist es gelungen, genannter Anstalt eine besondere Klasse und Lehrwerkstätte für kirchliche Wandmalerei und Glasmalerei anzugliedern. Die Klasse wurde dem Maler Prof. Otto Rückert übertragen. — Die Hessische Arbeitsgemeinschaft für bildende Kunst veranstaltet im Laufe des kommenden Winters und Frühjahrs eine Wanderausstellung von Werken der bildenden Kunst und Werkkunst. Die Ausstellung wird in allen größeren Städten Hessens gezeigt werden und bietet ein übersichtliches Bild über das künstlerische Schaffen innerhalb des Freistaats Hessen.

B.-Gladbach. — Johannes Osten führte in der St. Laurentiuskirche Fresken aus, die im Hochgaden des Mittelschiffes den Eingang der Seligen in den Himmel nach dem Jüngsten Gericht darstellen. Auf der Evangelienseite schreiten, von

Engeln geführt, die Patriarchen und Propheten in ihren Vertretern, die Apostel mit Papst und Bischof, als Repräsentanten der lehrenden Kirche, alsdann zwei Rittergestalten zu Roß ihrem seligen Ziele zu. Auf der Epistelseite wandern hinter den himmlischen Geistern Moses, Zacharias und Johannes der Täufer neben dem hl. Laurentius in einer Gruppe, dann der hl. Einsiedler als Vertreter des beschaulichen Lebens, danach die hl. Pilger und zuletzt die hl. drei Könige als die großen Gott- und Wahrheitssucher zum ewigen Jerusalem. J. V.

Wiesbaden. — Die am 27. August eröffnete Rheinlandsausstellung im Neuen Museum enthält eine Abteilung »Malerei der deutschen Romantik«. Sie bietet Werke des in Hamburg tätigen Ph. O. Runge, der Dresdener C. D. Friedrich, Kersting, Carus, der Meister Richter und Schwind, des Frankfurters Peter Becker, von Mintrop, C. Scheuren, des Heidelbergers Karl Phil. Fohr u. a. Die Ausstellung ist ein Akt der Gerechtigkeit und Dankbarkeit und sie kann auch reinigend wirken.

Die Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wurde während des Katholikentages in München von dem Herrn Fürst-Erzbischof von Salzburg Dr. Rieder, dem Herrn Bischof Dr. Georg Schmitt von Chur, dem Herrn Bischof Dr. Ludwig Sebastian von Speier und dem Herrn Bischof Dr. Leo Mergel von Eichstätt, sowie von anderen hohen kirchlichen Würdenträgern besucht.

Byzantinische Zeitschrift. — Die von Karl Krumbacher im Jahre 1892 begründete Byzantinische Zeitschrift, die während des Krieges nicht erscheinen konnte, wird nun im Verlag B. G. Teubner, Leipzig, wieder regelmäßig ausgegeben und zwar in jährlich vier Heften (zwei Doppelheften) wie bisher und vorläufig im Umfang von 30 Bogen. Bezugspreis für das erste Doppelheft des laufenden Jahrgangs M. 80.—.

Bildhauer Franz Guntermann, bisher bereits Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Bielefeld, wurde zum Professor ernannt.

Professor Paul L. Beckert ist am 22. September 1922 im Alter von fast 66 Jahren gestorben in einem Sanatorium in Olsberg im Sauerlande. Die Leiche wurde nach dem nahen Warburg überführt und auf dem dortigen Klosterfriedhofe der Dominikaner beigesetzt.

Das nach S. 16 veröffentlichte Gemälde von Rudolf Schiestl »Maria unter dem Apfelbaum« ist im Kunstverlag Schmidt (München) farbig reproduziert worden.

BÜCHERSCHAU

August Schmarsow, Das Franziskusfenster in Königsfelden und der Freskenzyklus in Assisi. (Berichte über d. Verhandl. d. Sächs. Akad. d. Wissensch. zu Leipzig.) Leipzig, B. G. Teubner, 1919. 38 S. 8°. Preis M. 1.60.

Der bekannte Erforscher mittelalterlicher Kunst unterzieht von den Chorfenstern der 1310 gegründeten Abteikirche zu Königsfelden im Aargau jene zwei, die der Verherrlichung des hl. Franziskus und der hl. Klara geweiht sind, einer näheren Untersuchung. Als Entstehungszeit beider kommt annähernd das 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Betracht. Sehr interessant ist nun Schmarsows Nachweis, daß die figürlichen Darstellungen beider Fenster ikonographisch wie stilistisch in deutlichem Zusammenhange mit den Malereien in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi stehen. Die wichtigsten Motive der Glasmalereien sind den umbrischen Vorbildern entlehnt. Doch zeigt sich formal der Unterschied, daß in Königsfelden der nordfranzösische Stil der Frühgotik seinen Einfluß geübt und dazu geführt hat, daß an Stelle der italienischen Volkstümlichkeit ein feierliches Wesen trat, das sich auch in den schlanken, nicht wie in Assisi untersetzten Körpergestalten zum Ausdrucke bringt. Der Meister von Königsfelden hat nach den Untersuchungen Schmarsows seine Kunsteindrücke und perspektivischen Kenntnisse persönlich aus Assisi mitgebracht, sei es, daß er dort als Glasmaler tätig gewesen ist, sei es daß er zu den Franziskanern gehört hat, die im Mutterkloster am Monte Subasio einen Teil ihrer künstlerischen Ausbildung empfangen hatten und dann von dort nach Königsfelden gelangt sind. Der Beweis, der aus dem Vergleiche der Fenster- und Wandmalereien unanfechtbar erbracht ist, eröffnet einen überaus lehrreichen Ausblick auf die Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Kunst des 14. Jahrhunderts. Doering

BEZUGSPREIS DER »CHRISTLICHEN KUNST«

An einer Anschlagsäule Münchens lese ich am 21. September folgende Preise:

Theater am Gärtnerplatz: »Zum 82. Male: Das Hollandweibchen«; Preise der Karten: M. 250 — 200 — 150 — 120.

Schauspielhaus: »Peer Gynt«; Karten zu M. 300 — 250 — 180 — 150 — 100.

Prinzregententheater: »Götterdämmerung«; für Deutsche und Deutschösterreicher M. 300, für Ausländer M. 3600.

Nationaltheater (am 3. X.): »Fidelio«; für Deutsche M. 600 — 525 — 450 — 300.

Wahllos nehme ich eines der vor mir liegenden neuen Büchlein, einen Roman, zur Hand, schlicht gebunden; Preis M. 235.

Ich besehe die neueste Preisliste für die Herstellung von Klischees für »Die christliche Kunst« und stelle fest, daß die Kosten gegenüber dem Jahre 1914 genau das 150fache betragen. Ungefähr so ist es mit den übrigen Herstellungskosten, das Kunstdruckpapier kostet das 344fache vom Jahre 1905.

Ehe diese Zeilen in die Hände unserer Leser kommen, dürften abermals gewaltige Preiserhöhungen eintreten. Trotzdem ist der Bezugspreis der »Christlichen Kunst« so niedrig angesetzt, in der Hoffnung, daß dies allgemein gewürdigt wird und daß der Kreis der Bezieher sich nicht verengere, sondern erweitere. S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



H.J.MÜLLER
HEILIGENSTADT (EICHSFELD)
Naturreine Weine
VON MOSEL·SAAR·RUWER·RHEIN UND PFALZ·
BORDEAUX·BURGUNDER·SÜDWEINE



JAKOB RUDOLPH
I. Preis. — *Text unten*



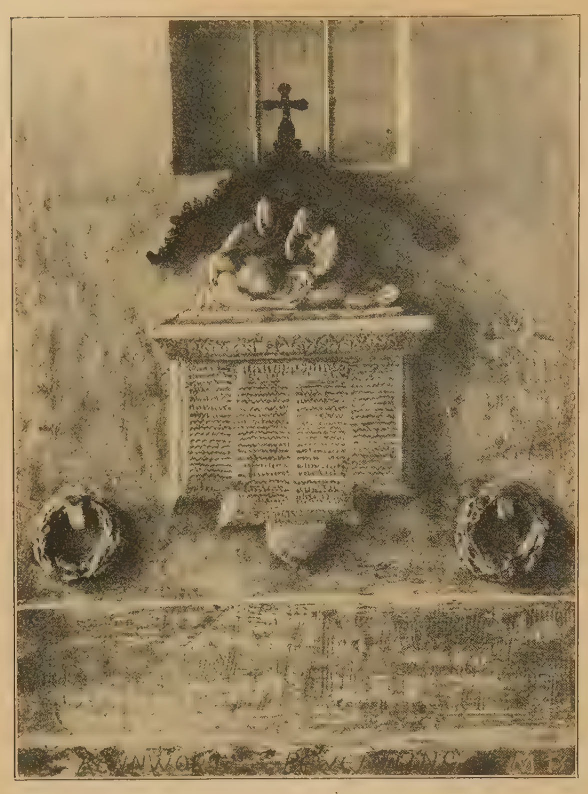
ALFRED MAYER UND KASPAR RUPPERT
II. Preis. — *Text S. 11*

WETTBEWERB FÜR EIN KRIEGER-DENKMAL IN MITTENWALD

(Abb. S. 10—16 des Beibl.)

Im Städtchen Mittenwald, auf einem der Grenzposten des Deutschen Reiches im bayerischen Süden, soll ein Gedenkzeichen zur Ehrung der im Weltkriege gefallenen Söhne des Ortes errichtet werden. An der Wand der Stadtkirche, unterhalb eines großen Fensters, zwischen zwei vorspringenden Säulen des Bauwerkes soll es angebracht werden. Zur Erlangung geeigneter Entwürfe veranstaltete die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern einen Wettbewerb, der im Juni zur Erledigung kam. Er hatte das Ergebnis, daß rund 60 Entwürfe (58 für bildhauerische Arbeiten, zum Teil in Verbindung mit Architektur, 2 für Malereien) eingereicht wurden. Von ihnen konnten 4 mit Preisen, 5 mit Belobungen ausgezeichnet werden. Auch unter den übrigen befand sich eine beträchtliche Zahl sehr tüchtiger, ja bedeutender Arbeiten. So war also auch dieser Wettbewerb der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wieder von trefflichen Erfolgen begleitet. Ein Wunsch, den man gerade in diesem Falle besonders gern hätte erfüllt sehen mögen, ist freilich nur von den wenigsten Bewerbern nachgefühlt worden: die Hervorhebung des heimatlichen Elementes. Das Ausschreiben hatte zwar darauf hingewiesen, daß es sich empfehlen möchte, einzelne Figuren in die heimische Volkstracht zu kleiden. Das ist nur vereinzelt beachtet worden. Es war aber noch ein zweites heimisches Motiv vorhanden, das leider, so nahe es lag, auch allseitig unbenutzt geblieben ist: die Geige! Ist doch die Anfertigung von Geigen ein uralter, und noch blühender und berühmter Gewerbszweig der Mittenwalder und für ihren Ort besonders charakteristisch. Infolge des Ausscheidens der eigentlich heimatlichen Motive trug der Wettbewerb ein mehr allgemeines Gepräge; er erregte Interesse mehr durch die Schönheit der Formen und durch Äußerung warmen Empfindens als durch örtlich-individuell vertiefte Eigenart der dargestellten Gedanken.

Den 1. Preis erhielt ein Entwurf des Bildhauers Jakob Rudolph (Abb. oben). Man sah eine dreiteilige Tafel für die Namen; der mittlere, breitere und längere Teil trat etwas hervor. Die Oberkanten aller Teile lagen bündig in einer Horizontale. Der Mittelteil stützte sich auf eine Konsole, an der das Stadtwappen angebracht war. Durch die Verlängerung des mittleren Teiles hatte der Umriß der Unterpartie eine recht kräftige und gut wirkende Abstufung erhalten. Rechts und links von dem Denkmale war eine mit Akanthus gezierte, schmale, doch kräftige Konsole angebracht. Beide trugen gemeinsam ein vorspringendes, steiles Dach. Es diente zum Schutze der Inschrifttafeln und gleichzeitig als eigentlicher Schmuckteil des Denkmals. Auf der Mitte seines Firstes trug dieses Dach einen ovalen Sockel, auf dem die vollrund gearbeitete Gestalt des hl. Georg aufgestellt war, der auf sich bäumendem Rosse den Drachen besiegt. Am Gesimse des Daches stand geschrieben: »1914 Ehre ihrem Andenken 1918.« Als Hintergrund der gut geschlossenen Gruppe diente das Kirchenfenster. Schöne Linie und feste Geschlossenheit zeichnete die Gruppe — Kraft, Schlichtheit und Monumentalität das Denkmal in

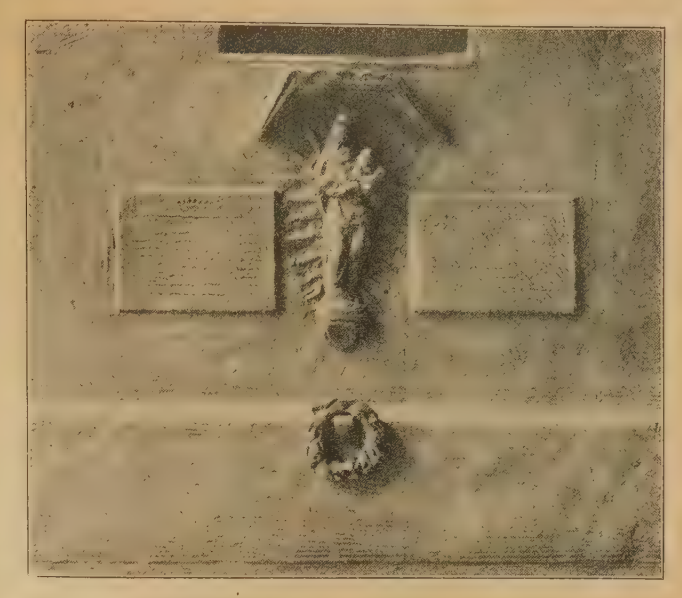


JAKOB RUDOLPH
III. Preis. — *Text unten*

seiner Gesamtheit aus.— Den 2. Preis erwarben der Bildhauer Kaspar Ruppert und der Architekt Frz. K. Alfr. Mayer. Sie brachten eine Tafel aus rotem Ruhpoldinger Marmor (Abb. S. 10 d. B.). Die Komposition gliederte sich in zwei Abschnitte übereinander. Oben sah man eine dreiteilige Halle, vor ihr den sog. »Gnadenstuhl« den thronenden Gottvater, der den Kruzifixus in seinen Händen hält. Der letztere reichte von den Knien abwärts über das Gesims, welches die Bildfläche unten horizontal abschloß, in die Fläche mit der vergoldeten Inschrift hinunter. Neben dem Kruzifixus knieten zwei kleine Figuren. In den Seitennischen der Architektur standen rechts und links St. Petrus und Paulus. Der untere Teil zeigte drei Spalten für die Namen. Das Ganze war eingerahmt von abwechselnd breiteren und schmäleren Quadern aus bayerischem Kalktuff. Den unteren Abschluß bildete eine Sohlbank mit Weihwasserbecken, das in den Kirchensockel hineinreichte; oben endigte das Werk mit einem kräftig vorspringenden Gesimse; es war in der Mitte geschmückt mit dem Stadtwappen zwischen zwei Füllhörnern; die Fenstersohlbank war dazu benutzt, um, mit Kupfer (oder gestrichenem Eisenblech) belegt, das Denkmal von oben her zu schützen. — Der zuvor genannte Bildhauer Rudolph wurde auch Träger des 3. Preises. Sein Entwurf hatte die Form einer kräftig aus der Wand heraustretenden Tafel, auf der die Namen in vier Schriftspalten verzeichnet sind (Abb. oben). Der rechtwinklige Umriß der Tafel ist unten einmal abgesetzt. Die Oberkante der Tafel ist horizontal überdeckt von einem hervorquellenden Akanthusgesimse. Über ihm erhebt sich, von schmälerem Sockel getragen, eine Gruppe der Beweinung Christi, ein fast vollrundes Hochrelief. Christus liegt, mit dem Haupte nach rechts, im Schoße der Mutter. In schöner Haltung kniet sie hinter dem Sohne und wendet den Kopf zurück, um ihm ins Antlitz zu sehen. Neben ihr kniet Johannes. Die Gruppe zeigt schöne Geschlossenheit, guten Umriß und wirkt mit ihrer ruhigen Schlichtheit monumental. Über dem Denkmal wölbt sich in anmutig geschwungener Linie ein grünes Kupferdächlein, bekrönt von einem Kreuze, das in das Kirchenfenster hinaufreicht. Neben der Denkmaltafel sind unten rechts und links Konsolen angebracht zum Aufhängen von Kränzen. — Der 4. Preis fiel an den Bildhauer Leo Straub. Das Denkmal bestand aus rotem Marmor. Die in stärkstem Hochrelief ausgeführte Figur der als Patrona Bavariae aufgefaßten hl. Jungfrau mit dem Kinde beherrschte das Ganze (Abb. S. 12 d. B.). Sie stand auf einer Konsole, an der das Stadtwappen angebracht war. Hinter der Madonna erglänzte ein Strahlennimbus. Über der Figur befand sich ein Schutzdächlein in geraden, seitwärts geknickten Linien gezeichnet. Unten war für eine Kranzkonsole gesorgt. Die Oberlinie des Denkmals hielt sich unterhalb des Kirchenfensters. — Belobungen erhielten der Bildhauer Resch, der Bildhauer Ruppert, der Architekt Sohm-Bochum zusammen mit Ruppert, der Bildhauer Heinlein und der Bildhauer Joseph Mayer. Der Entwurf des letzteren (Abb. S. 15 d. B.), mit dem Kennworte »90 Inschriften«, zeigte eine große Tafel, aus der sich eine kreuzförmige, schwach vorspringende, abhob. Auf ihrem Querbalken las man »1914 1918«. Auf dem senkrechten Balken stand eine Pietà-Gruppe mit Wappen am Sockel. — Der Entwurf Resch (Abb. S. 13 d. B.) plante eine große, länglich hohe Tafel aus rotem Marmor. Eine in ihrer Mitte angebrachte Muschelnische umschloß die Gestalt der mit einer Palme zu den Gefallenen niederschwebenden Mutter Gottes. Die Figur war in stärkstem Hochrelief gehalten und von guter Licht- und Schattenwirkung. Die senkrechten Ränder neben der Nische waren mit den in vier Gruppen geteilten Namen der Gefallenen bedeckt. — Das Ruppertsche Projekt (Kennwort Mutterschmerz (Abb. S. 14 d. B.) brachte eine große Tafel aus Donaukalkstein in Vorschlag, oben eine Pietà-Gruppe in Hochrelief zwischen den freistehenden Figuren der hll. Petrus und Paulus. Über dem Ganzen war ein Kupferdächlein angebracht, unten ein Weihwasserbecken. Ein Sockel bildete eine in barocken Umrissen gehaltene Inschrifttafel. — Die Arbeit Sohm-Ruppert (Abb. S. 14 d. B.) übte vorzügliche Wirkung mit ihrer vornehmen Ruhe und Schlichtheit. Die Tafel stand auf dem Erdboden auf. Unten befand sich eine Inschrift mit Wappen, darüber eine länglich, abgestuft rechteckige grüne Kupfertafel mit den Namen in vier durch ein Kreuz getrennten Abteilungen. Oben sah man eine Kreuzigungsgruppe, überdeckt von einem in geschwungener Linie gezeichneten Kupferdächlein. — Expressionistischen Einschlag besaß der Entwurf Heinlein (Abb. S. 12 d. B.). Die projektierte breite Tafel bestand aus Untersberger Marmor. Die in flachstem Relief gegebene bildliche Darstellung wies einen sterbend am Boden liegenden Krieger; ihm erscheint Jesus mit der Siegesfahne in einem Wolkenkranze stehend. Seine Figur war nackt, hager, lang. Rechts und links befanden sich die Flächen für die Namen. Über dem Denkmale war ein kleines, ganz glattes Dächlein angebracht.— Noch herausgegriffen seien ein paar jener Entwürfe, die keine Auszeichnung erlangt hatten, aber doch ein über

Mittelmaß gehendes künstlerisches Interesse erweckten. Das Projekt »Zur Ehr und Trost« schmückte seine Tafel mit dem in einer Strahlenglorie zwischen Petrus und Paulus stehenden Heilande, der zwei kniende Krieger segnet. Rechts und links waren die Schrifttafeln. Die Oberkante war abgestaffelt, das schön gezeichnete Sockelgesims war mit Wappen, Schrift, eisernen Kreuzen u. dgl. geschmückt. — Der Verfasser des Entwurfes »Außer Konkurrenz« wollte sein Denkmal als Kapelle auf den Mittenwalder Stadtfriedhof setzen, wo das an sich würdige und anmutige Werk nicht das genügende Maß öffentlicher Beachtung hätte finden können. — Bei dem Entwurfe »Kreuz« war das Hauptstück ein sehr schöner Kruzifixus, der hoch vor dem Kirchenfenster aufragte. Unten stand ein Altar, über diesem waren rechts und links die Schrifttafeln aufgestellt. — Ein Architekturwerk war der Entwurf »Schutzfrau Bayerns«. Er gab eine kleine, an die vorhandene Architektur gut angeschlossene Bogenhalle; darin eine Pietà-Gruppe, zu ihren beiden Seiten waren die Schrifttafeln an der Wand befestigt. — Das im Renaissancestil gehaltene Projekt »Wetterstein« war architektonisch schön; in einer Muschelnische stand die Figur der hl. Barbara. — »Trost« war ein freistehendes Denkmal: eine dreikantige Säule, auf ihr Christus, der auf Wolken schwebend, einem Krieger erscheint.

Sehr anregend waren die zwei Entwürfe für Mosaik. Sie waren künstlerisch bedeutend und wenn sie auch außer Wettbewerb waren, weil im Ausschreiben Plastik verlangt wurde, so werden sie doch für andere Kriegerdenkmäler in Mosaik gesunden Anstoß geben und vielleicht anderswo erstehen (Abb. S. 15 u. 16). Die Benützung von Mosaik ist in solchen Fällen empfehlenswert, wo dafür eine günstige Wand im Freien zur Verfügung steht und das Denkmal auf Fernwirkung zu berechnen und zugleich Farbigkeit am Platze ist. Doering



LEO STRAUB
IV. Preis. — *Text S. 11*



HANS HEINLEIN
V. Preis. — *Text S. 11*

VON DER KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF 1922

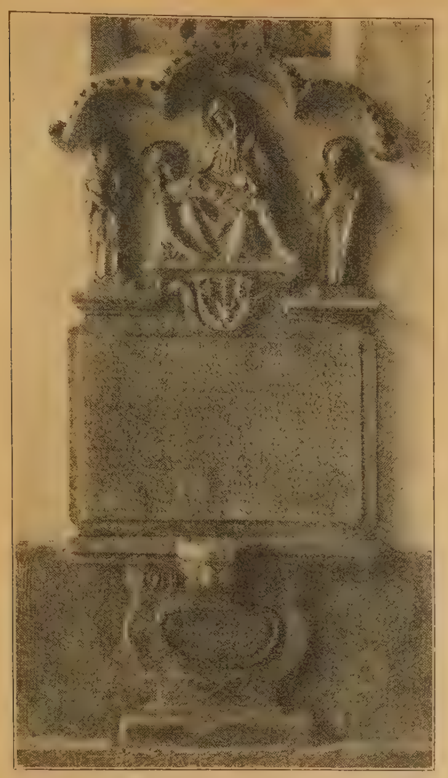
Unsere Besprechung der interessanten, vielseitig wertvollen und durch vornehme Aufmachung erfreuenden Düsseldorfer Kunstausstellung muß sich darauf beschränken, das Wichtigste von der dortigen Gruppe der christlichen Kunst zu berichten. Stimmung schufen hier schon die von der großen rückblickenden Ausstellung 1902 erhaltengebliebenen herrlichen Gipsabgüsse mittelalterlicher rheinischer Plastiken und Architekturteile. Zum Bedauern vieler Besucher tragen sie keine Bezeichnungen. Zu begrüßen war es ferner, daß die Werke der christlichen Kunst, wenige ausgenommen, von den sonstigen Darbietungen der Ausstellung getrennt waren. Wie oft haben wir für den Münchener Glaspalast den gleichen, sehr gerechtfertigten Wunsch geäußert, ohne daß er bisher beachtet worden wäre. — Die Gruppe gab in sorgfältiger Auswahl ein Spiegelbild der Entwicklung der christlichen Malerei in den letzten hundert Jahren. Plastik war nur spärlich vorhanden und nur aus der unmittelbaren Gegenwart, die überhaupt die Vorherrschaft führte. — Um gleich bei den modernen Werken zu bleiben, so gedenke ich einiger Architekturentwürfe, die freilich keine tieferen Eindrücke zu schaffen vermochten. Auch einige Projekte für Grabmalkunst gehörten dazu. — Die moderne Plastik bot u. a. einen von J. Hofmann in Holz geschnitzten »armen Job« von ergreifender Stimmung; eine ruhig monumentale »Betende« von J. D. Sommer; einen herben Johannes d. T. (Holz) von B. Pöppelmann; ein großzügiges Relief »Auferweckung« von F. Flosdorf. — Die bisher in Düsseldorf stark ausgeprägte Neigung zum Expressionismus ist — das bewiesen auch die übrigen Teile dieser Ausstellung — im



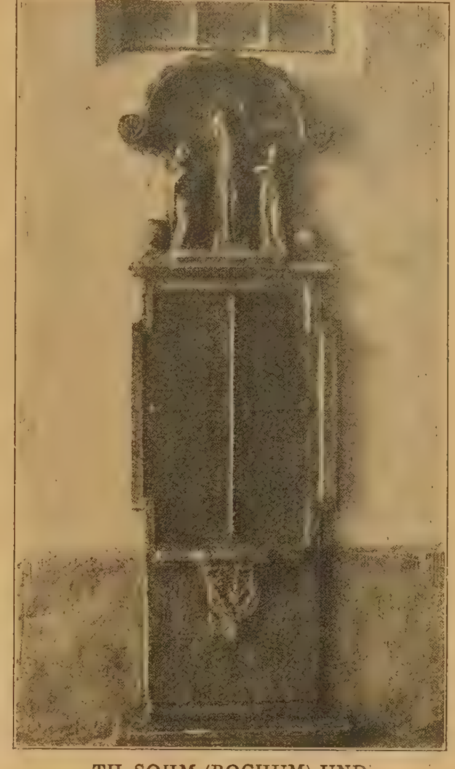
W. S. RESCH
Belobung. — *Text S. 11*

Rückgange und in Milderung der Anschauungen begriffen. Immerhin blieben bei der christlichen Abteilung noch genug solche Werke übrig, denen es an Tiefe des seelischen Erlebnisses fehlte und die dafür Farbenexperimente und gesuchte Neuheiten der Auffassung zur Schau stellten. Am übelsten wirkt es, daß die Übermodernen mit besonderer Vorliebe den Heiland zum Gegenstande ihrer Betätigung erwählen und dabei selbst vor groben Anstößigkeiten nicht zurückscheuen. Es ist nicht meine Absicht, hier einzelne dieser Leistungen zu erwähnen. — Um nur wichtigste von den modernen Malereien zu nennen, weise ich hin auf F. Baumhauers Kreuzigung (schon im Münchener Glaspalaste ausgestellt gewesen), auf mehrere Stücke von K. Caspar, auf ein Altartriptychon (mit zugehörigem Altarbau) von A. Rausch, dabei eine entzückende »Herzensmutter«. Groß und ernst war eine Beweinung Christi von H. Engel, schlicht empfunden eine Madonna, die freilich ohne die Katalogbezeichnung nicht als solche zu erkennen gewesen wäre, von L. Warker. Mit einer größeren Zahl von Gemälden und Zeichnungen interessierte O. Grassl. J. Huber-Feldkirch brachte neben mehreren kleineren Werken eins der Hauptstücke der Ausstellung, ein mit großartiger Herbigkeit in Mosaik ausgeführtes Kriegerdenkmal. Gleichfalls zum Bedeutendsten gehörte ein in der Wirkung gewaltiges visionäres Gemälde »Offenbarung« von E. Vetter-Hohenaschau. Erwähnung verdienen ferner mehrere Glasmalereientwürfe von E. P. Rührig, P. Görtz und A. Diemke, die des letzteren in besonders großer Auffassung. Auf die z. T. interessanten, modern-empfundenen Graphiken kann hier nur im allgemeinen hingewiesen werden. Um wieder zu den Malereien zurückzukehren, gedenke ich der Kreuzigung von F. von Stuck, einer Kreuzigungsskizze von M. Klinger, jedes in seiner Art ebenso äußerlich bewundernswert wie innerlich kalt lassend; eines trefflich charakterisierten »Kommt her zu mir« von dem Düsseldorfer W. Spatz; eines fein charakterisierten »Komm Herr Jesu, sei unser Gast« von F. v. Uhde; der »Verleugnung« von E. Pfannschmidt; des ergreifenden »Jesus und die weinenden Frauen« und zweier anderer Gemälde von L. Feldmann; mehrerer Werke von W. Steinhausen (darunter das in schlichtester Farbe gehaltene »Petrus hört den Hahnenschrei«); endlich einer prachtvollen Auswahl von Werken E. v. Gebhardts, dabei die wundervoll charakterisierte »Heilung des Wassersüchtigen«, die »Predigt in Nazareth«, die von üblicher Auffassung stark abweichende »Beweinung«, das liebliche Bild einer »Jüngerin«. — Reich war die Zahl älterer Kostbarkeiten, die teils aus dem Besitze der Stadt Düsseldorf, teils auch aus privaten Sammlungen entliehen waren. Sie boten großartiges, sonst großenteils unzugängliches Material zum Studium, besonders des rheinischen Nazarenismus. Meister wie Julius Röting, August Rhomberg, Carl Herrmann, Johann Heinrich Ramberg, Andreas und Karl Miller, Anton Johann Ramboux, Moritz Daniel Oppenheim, Ferdinand Olivier kann ich hier nur mit Namen anführen. Von Eduard Bendemann gab die Ausstellung mehrere Studien, darunter einen herrlichen Engel. Von Joseph Kehren sah man u. a. eine lebhaft bewegte Komposition »Maria Meeresstern«, von Franz Ittenbach eine Anzahl von Zeichnungen und Gemälden, unter denen eine »Himmelfahrt Mariä« wohl das schönste war. Von Joseph Hübner interessierte besonders ein David vor Saul. Von Bonaventura Genelli sah man eine Bleizeichnung »Flucht nach Ägypten«; von Wilhelm Schadow eine »Glorifikation« und einen köstlichen »Joseph im Gefängnis«, von Joseph Anton Koch eine vorzüglich komponierte Landschaft mit dem Zuge der hl. drei Könige; von Schnorr v. Carolsfeld mehrere kraftvolle Federzeichnungen meist alttestamentlichen Inhaltes. Von köstlicher Feinheit waren mehrere kleine Stücke von Ernst Deger, darunter ein überaus zartes Aquarell mit der hl. Jungfrau, ein vollfarbiges, goldschimmerndes Bildchen »Joseph vom Engel geweckt«, außerdem mehrere andere Gemälde, auch Zeichnungen. Philipp Veit war mit einem Gemälde »Die beiden Marien am Grabe« und einer Zeichnung »Madonna mit dem Kinde« vertreten. Eduard Steinle entzückte durch ein »Jaïri Töchterlein«, sowie durch zwei Zeichnungen, von denen besonders eine »Isaaks Opferung« in Clair-obscur interessierte. Von Joseph von Führich hatten die Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf die Zeichnung »Der gute Hirte«, ausgestellt; die Kölner Galerie Dr. Burg bot die Bleizeichnung »Frühling«: Christus mit der Siegesfahne, um ihn Kinder, in unterirdischen Höhlen schlummernde Tote. Aus derselben Galerie stammte eine Tuschzeichnung des Peter von Cornelius »Legende der hl. Elisabeth«, aus Stadtbesitz u. a. das empfindungsreiche Gemälde desselben »Die klugen und törichten Jungfrauen«. Die Reihe der Nazarener endete mit einem »Ostermorgen« und einer Zeichnung »Jaïri Töchterlein« von Friedrich Overbeck.

Doering



KASPAR RUPPERT
Text S. 11



TH. SOHM (BOCHUM) UND
KASPAR RUPPERT (Belobung). — *Text S. 11*

DRITTE TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 11. bis 14. September fand die dritte Tagung für christliche Kunst statt. Versammlungsort war diesmal Breslau. Leider haben es die jetzt so schwierigen Verkehrsverhältnisse vielen unmöglich gemacht, an der Tagung teilzunehmen. Der Verlauf der Tagung zeigte, daß die dortigen Deutschen sich der kulturellen und religiösen Bedeutung dieser Bestrebungen wohl bewußt und bereiten Willens sind, im Sinne der guten Sache tätig zu sein. Der Reichtum des Landes an herrlichen Denkmälern alter Kunst (zumal der Gotik und des Barock) und ein vielseitiges modernes Kunstschaffen dortselbst bieten für ferneres Gedeihen der christlichen Kunst in Schlesien günstige Grundlagen und Voraussetzungen. — Eine am Begrüßungsabende durch S. Eminenz Kardinal Fürstbischof Bertram gehaltene Ansprache schuf den die ganze Tagung durchklingenden Grundton. Von den bei der Tagung gehaltenen Vorträgen und Besprechungen können wir hier nur das Wichtigste in Kürze wiedergeben. Als erster Redner behandelte Architekt C. A. Meckel-Freiburg i. Br. das Thema »Der Bau unserer Kirchen in der Gegenwart und näheren Zukunft«. Ausgehend von dem Gedanken, daß es bei der Architektur auf die Lösung der Raumprobleme, weniger auf die Form ankomme, kritisierte er zunächst die seit etwa einem halben Jahrhundert verbreitete Vorliebe für die historischen Stile, deren Wiedergabe zu einer großen Vollkommenheit gediehen ist. Doch lasse die Anpassung, das lebendige Eingliedern der Kirchenbauten in ihre Umgebung oft allzu sehr zu wünschen übrig. In unseren Tagen sei es um die Aussichten für die Errichtung von Kirchen übel bestellt. Und doch erheische es die ständige Zunahme der Bevölkerung, die moralische Zerrüttung und die in Unzähligen mächtig gewordene Sehnsucht nach Gott, daß man sich gerade jetzt der Frage des Kirchenbaues mit besonderem Eifer zuwende. Notkirchen beanspruchen-



GEORG SCHREYÖGG, KARLSRUHE



JOSEPH MAYER
Belobung. — *Text S. 11*



FRIEDRICH THUMA, STUTTGART

hohe Kosten und können in ihrer Stimmungslosigkeit auf die Dauer nicht genügen. Der Redner stellte alsdann eine Anzahl von Grundsätzen auf: für die Auswahl der Kirchenbaustelle in Land und Stadt; für die Klarheit des Grundrisses, damit für jeden Platz in der Kirche freier Blick gesichert sei; für die Aufstellung des Hochaltares, der Beichtstühle, der Kreuzwegstationen; für den Turmbau, der einzuschränken sei, weil nach Meinung des Redners die Glocken heute nicht mehr ihre alte Bedeutung besäßen; für die Unterbringung der Nebenräume. Mit Recht riet der Vortragende dazu, die Kirchen nach vorher festgelegtem Plane allmählich und stückweise auszuführen. In allen Fällen müssen die örtlichen Verhältnisse den Maßstab hergeben, Bauherr und Architekt in gleichem Geiste wirken. Zu diesem Vortrage spendete Kardinal Bertram eine Reihe wertvoller, aus reicher persönlicher Erfahrung geschöpfter Beiträge. Er wünschte, daß jede Gemeinde sich einen Bauplatz für ihre Kirche rechtzeitig sichere. Er lehnte im Interesse würdiger und anheimelnder Wirkung alle Effekthascherei, auch elektrisches Licht ab. Gestühl für die Kinder und in der Sakristei Plätzchen für die Ministranten seien nicht zu vergessen. Auf Glocken könne man ihrer symbolischen Bedeutung halber nicht verzichten. Der Herr Kardinal wies auf die Klemenskirche in Berlin als auf ein besonders gelungenes Beispiel hin. — Den zweiten Vortrag hielt Professor Dr. Sauer-Freiburg i. Br. über ›Erhaltung

JOS. HUBER-FELDKIRCH, DÜSSELDORF
Für Mosaik. — Text S. 12

und Pflege der künstlerischen Kircheneinrichtungen. Man kann, wie der Redner es tat, das Thema auch formulieren »Über die Not unserer Kirche«. Der sehr hohe Wert der unersetzlichen, vielfach unschätzbaren Kunstwerke, die sich trotz allen unserem Vaterlande zugefügten Schadens noch in so großer Menge erhalten haben, macht es begrüßenswert und verdienstlich, daß Professor Sauer immer wieder auf die Notwendigkeit ihrer Erhaltung zu sprechen kam und seine Erfahrungen und Grundsätze auf diesem wichtigen Gebiete nun auch im deutschen Osten bekannt gegeben hat. Um nicht zu breit zu werden, verweisen wir auf die Ausführungen des Redners auf dem Denkmalpflegetage in Münster und der Tagung für christliche Kunst in Köln 1921; über beides ist seinerzeit an dieser Stelle berichtet worden. — An dritter Stelle sprach Msgr. Professor Dr. Hoffmann-München über »Innenausstattung des Gotteshauses«. Eine großzügig gefaßte Erläuterung des Geistes der früheren Stile bildete die Einleitung des Vortrages. Dieser Geist ist es, von dem die moderne Kunst lernen, von dem sie sich beleben lassen muß. Die Denkmalpflege hat sich in dieser Richtung wesentliche Verdienste erworben. Den dem Mittelalter einseitig zugeneigten Auffassungen der Romantik steht die Anschauung der heutigen Zeit entgegen. Ablehnung des Materialismus ist ein Verdienst einer Gruppe von modernen Künstlern, die nach Verinnerlichung der Kunst streben und eine aus positiver Gläubigkeit entspringende echte, schöpferische christliche Kunst schaffen wollen. Der Künstler soll sich in die Kunst der Vorzeit vertiefen, aber nicht darüber seine innere Selbständigkeit verlieren. Die Anwendung der ausgesprochenen allgemeinen Grundsätze zeigte der Redner alsdann in Darlegungen über die Farbenwahl, über die Beleuchtung, über Ausstattung des Altarraumes. Für letzteren gilt der dreifache Charakter des Altares als Hochbau, als Opfertisch und als Wohnung Gottes. Vor allem wichtig ist für die kirchliche Ausstattungskunst, daß sie den liturgischen Vorschriften treu bleibt und jede profane Wirkung ferne hält. In der Kirche soll Feststimmung mit Erhabenheit vereinigt sein. An die Rede schloß sich das Vorzeigen einer bedeutenden Zahl von kirchlichen Innenausstattungen aus Süd- und Norddeutschland. Der letzte Vortrag, den P. Corbinian Wirtz hielt, galt dem schon 1921 in Köln berührten wichtigen Thema »Christliche Hauskunst und Devotionalien«. Letztere, die in gewaltigen Massen in die Häuser gelangen, richten, statt zu nützen, großen Schaden an, wenn sie ästhetisch minderwertig sind. Aber gerade hierauf wird noch sehr geringe Aufmerksamkeit gewandt. Gerade das Minderwertige, die fabrik- und schablonenmäßig angefertigte Massenware wird von den breiten Volksschichten gern gekauft. Kleine Kreise setzen dem Aufschwunge der christlichen Kunst auch passiven Widerstand entgegen. Die Geistlichkeit sollte das größte Interesse daran haben, kunsterzieherisch zu wirken. Eine Anzahl praktischer Vorschläge, so u. a. zur Errichtung einer Devotionalienmesse, schloß sich an. Eine lebhafte Besprechung des Vortrages führte zur Niedersetzung einer Kommission, die berufen ist, weiteres vorzubereiten. — Aus Anlaß der Tagung fand im Kunstgewerbemuseum eine wertvolle Ausstellung kirchlicher Kunst statt. — Die nächste Tagung wird 1923 in Freiburg i. Br. gehalten werden.

Doering



GEORG WINKLER, DÜSSELDORF
Für Mosaik. — Text S. 12

DIE AUSMALUNG DER KIRCHE VON OBERKIRCH

Die Kirche von Oberkirch (in Baden) ist durch den Offenburger Kunstmaler August Kolb neu ausgemalt worden. Der ehemals düstere Raum der großen, in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts im romanischen Stil erbauten, dreischiffigen Hallenkirche hat dadurch ein festlich-reiches, vornehmes, und weil die rein dekorative, wie auch die figürliche Malerei in der gleichen Hand lag, künstlerisch einheitliches Gepräge erhalten. Kolb bedient sich ausschließlich selbstangefertigter Farben, die eine starke Leuchtkraft besitzen. Seine Technik ist ein ins Monumentale übertragener, lebensvoller, flimmernder Pointillismus, der den Eindruck der Malereien jenem von Mosaiken verwandt erscheinen läßt. Im Langhause herrscht ein feines Grau. Die breiten Fasen der Pfeiler sind mit aufsteigenden, den Höheneindruck steigernden Flechtmustern bedeckt, die durch aufgelegte Silbertupfen besonders reichen Schmuck erhalten haben. Die Wandflächen zeigen zarteste grünliche Tönung. Die an beiden Langseiten durchlaufende Linie der Emporenbrüstungen ist in einer seltsam mystisch wirkenden Zusammenstellung von Blau, Violett und Weiß behandelt. Die Orgelempore ist mit Figuren musizierender Engel geschmückt. Die Stirnseiten der beiden Seitenschiffe zeigen oberhalb der Emporen einerseits den Tod Josephs, andrerseits die hl. Jungfrau mit dem hl. Dominikus und dem hl. Simon Stock. Die Apsiden der Seitenschiffe sind mit goldbraunem Ornament, gleich Rebenlauben, bemalt. Durch die Achse der Mittelschiffsgewölbe zieht sich eine tieffarbige Reihe von sechs Gemälden: Der zwölfjährige Jesus im Tempel, die Hochzeit von Kana, Jesus bei Maria und Martha, der

barmherzige Samaritan, das Weltgericht und (über der Orgel) die Verherrlichung der geistlichen Musik. Die erstgenannten fünf Gemälde sind Versinnbildlichungen zeitgemäßer Fragen; sie deuten auf die Heiligung des Unterrichts, der Ehe, der Arbeit, auf die Pflicht der Nächstenliebe, auf die Strafen schädlichen Geredes in Wort und Schrift. Die beigefügten Sprüche helfen diesen Sinn verdeutlichen. Mit besonderer Pracht ist der Chor behandelt, dessen Bild sich von dem des Langhauses scharf absetzt. An der Innenseite des Chorbogens halten zehn auf rot geflammtem Grunde zartfarbig gemalte Engel Wacht. Um das Innere des Chorbogens zieht sich oberhalb eines dunkel, marmorartig behandelten Sockels eine Reihe von sechs Gemälden hin, unter deren Farben ein leuchtendes Gelb vorherrscht: rechts die Gesetzgebung am Sinai, die Stiftung des Alten Bundes durch Noa, Jesus in der Vorhölle; links entsprechend gegenüber die Bergpredigt, die Stiftung der Kirche, die Einsetzung der hl. Eucharistie. Im Chorgewölbe sieht man beiderseits je 12 Heilige, die zu dem Orte und der Gegend in naher Beziehung stehen. Sie schreiten zur großen Gruppe der allerh. Dreifaltigkeit, welche in der Apsiswölbung den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Sie ist hier durch drei Personen dargestellt. Gottvater und der Heilige Geist stehen auf Wolken als ehrfurchtgebietende Greise, rechts und links von dem Kruzifixus, das in der Erde wurzelt. Ein gewaltiger Dreipaß schließt die Gruppe zusammen. Über die Ausmalung der Kirche von Oberkirch wird demnächst eine besondere Schrift erscheinen. Doering

EIN ATELIERBESUCH BEI KURZ-THURN-GOLDENSTEIN

Mit seiner ungemein gewinnenden Herzlichkeit empfängt unser Altmeister der deutschen Nazarener jederzeit seine Freunde und Verehrer, die den Zweiundsiebzigjährigen in einer unglaublichen Schaffenskraft und Arbeitsfreude finden. Einige größere Arbeiten gehen ihrer Vollendung entgegen, eine noch größere Zahl wartet noch seiner. Unter den fast fertigen Werken fällt vor allem schon durch seine Größe (158:235 cm) eine Darstellung der hl. Agnes auf. Dieses Bild kommt in das Landkirchlein St. Johann im Sagatale, unweit der slowenischen Grenze auf steirischem Boden. Der Künstler hat aus der Legende dieser Heiligen den dramatischen Augenblick gewählt, als die Heilige für den durch das Schwert des Engels getöteten römischen Patrizierssohn betet. Die Komposition ist pyramidenförmig aufgebaut. Die Farbengebung erhöht ungemein die Struktur: vom Rot des Engelsgewandes führt das Silberweiß des Kleides der Heiligen zu dem überirdischen Licht, das von oben auf die Gruppe fällt und sie zusammenfaßt. Links am Rand schließt ein dunkelgrüner Vorhang einen Raum ab, von dem noch ein Stück eines Bettes sichtbar bleibt. Rechts oben erscheinen Engel mit den Marterwerkzeugen der Heiligen. Nicht minder interessant als diese Darstellung des Themas der Kraft der Jungfräulichkeit ist der fast vollendete Entwurf eines Kreuzweges. Der Künstler erfüllt damit sich selbst einen langgehegten Wunsch. Mit teilweiser Benutzung der wiederholt in südsteirischen und krainischen Kirchen ausgeführten wunderschönen Kreuzwegkomposition seines Vaters, des einst hochgeachteten Romantikers und Nazareners Franz Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein (1807—1878), schuf sein Sohn nun, angeregt auch durch das herrliche Buch der seligen Katharina Emmerich »Das bittere Leiden« (herausgegeben von Clemens Brentano) eine Reihe von Stationen. Die Zahl der Personen ist auf ein Minimum beschränkt. Besonders ergreifend wirkt die Figur des Heilandes, welche nur ein Künstler schaffen konnte, der aus tiefreligiöser Empfindung schöpfen kann. Höchst charakteristisch sind die Gestalten der Pharisäer, der Römer und des gemeinen Soldaten. Der Meister hofft, in den nächsten Monaten den Zyklus zu vollenden, der seinen besten Werken beigezählt werden wird. Es bleibt nur der Wunsch, daß dem Meister Gelegenheit geboten werde, diese Kompositionen in irgendeiner Technik für eine Kirche ausführen zu können. — Nach dieser Arbeit wird Schulrat Kurz an eine Darstellung der Sieben Gaben des Hl. Geistes durch Begebenheiten aus dem Leben der Mutter Gottes gehen, die in die Kirche von Preding in Weststeiermark kommen wird. B. B.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ergebnis eines Wettbewerbes für ein Kriegerdenkmal. — Am 23. September entschied das Preisgericht über die 40 Entwürfe, welche anläßlich des von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst namens des Denkmalausschusses Ottobeuren zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal daselbst eingelaufen waren. Es wurden acht Projekte prämiiert, von denen eines ausgeführt werden soll, während die anderen mit Geldpreisen bedacht wurden. Den 1. Preis erhielt ein Projekt von Bildhauer Hans Faulhaber, den 2. Architekt Willi Erb mit Bildhauer Johann Sertl, den 3. Bildhauer Georg Lang (Oberammergau), den 4. und 5. Bildhauer Oswald Hofmann, den 6. Bildhauer Jakob Rudolph, den 7. Architekt Adolf Ballinger und Bildhauer Müller-Hipper, den 8. Architekt Adolf Mayer (Augsburg).

Beim Projekt »Opfer« wurde »die bildhauerische Leistung« an 4. Stelle prämiirt. Da aber der Verfasser, Bildhauer Joseph Wirth in Nürnberg, zur Zeit des Erlasses des Ausschreibens noch nicht Mitglied der D. G. f. chr. K. war, konnte der Preis ihm nicht zugesprochen werden, sondern mußte das Projekt infolge einer ausdrücklichen Bestimmung des Ausschreibens ausscheiden, während die übrigen Entwürfe nachrückten.

Ergebnis eines Wettbewerbes für eine neue Kirche in Augsburg. — Die katholische Gesamtkirchengemeinde Augsburg erließ unter den in Bayern lebenden Architekten zur Erlangung von Entwürfen für eine neue St. Antoniuskirche einen Wettbewerb, mit dessen Durchführung die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst betraut war. Am 6. Oktober tagte das Preisgericht, das zu folgendem Ergebnis kam: Von der Erteilung eines 1. Preises wurde Abstand genommen, der 2. Preis wurde dem Projekt »Basilika« der Architekten Kraus und Dürr in Augsburg zugesprochen. Einen 3. Preis erzielte das Projekt »Il Santo« von Dipl.-Ing. Architekt Albert Kirchmayer in Augsburg. Ebenfalls einen 3. Preis erhielt das Projekt »Passion« von Architekt Hans Limbrunner in München. Der 4. Preis fiel auf das Projekt »Padua« von Architekt Michael Kurz in Augsburg.

Ideenwettbewerb für die Bebauung des Botanischen Gartens in München. — In dem öffentlichen Ideenwettbewerb für die Bebauung des Geländes beim Glaspalast in München sind 60 Entwürfe eingelaufen. Das Preisgericht hat nach eingehender Prüfung der Entwürfe folgende Entscheidung getroffen: Es wurden zuerkannt: 1. Preis: dem Entwurfe mit dem Kennworte »Bebauungsstudien« Verfasser o. Professor der Technischen Hochschule München, Diplomingenieur Hermann Buchert, 2. Preis: dem Entwurfe mit dem Kennworte »Garten« Verfasser Stadtbauamtmann Hermann Leitenstorfer, München, zwei 3. Preise: dem Entwurfe mit dem Kennworte »Villa publica«, Verfasser: Architekt Wilhelm Scherer, München, und dem Entwurfe mit dem Kennworte »Platz und Block«, Verfasser: Architekt Diplomingenieur Dr.-Ing. Heinrich Lömpel, München, drei 4. Preise: dem Entwurfe mit dem Kennworte: »Rahmen« Verfasser: Oberbaurat Alois Wildhagen, München, und Professor Alois Frey, Nürnberg, dem Entwurfe mit dem Kennworte »Garten ohne Bank«, Verfasser: Bauamtmann Hans Eitel, Eichstätt, und dem Entwurfe mit dem Kennworte »Städtebau«, Verfasser Prof. O. O. Kurz, München. Ferner schlug das Preisgericht die folgenden sieben Entwürfe zum Ankauf vor: »Gartenhof«, Verfasser: Regierungsbaurat Joseph Heinrich Allescher, München; »Gruppierung«, Verfasser: Bauamtmann Konstantin Gruber in Passau; »Musis«, Verfasser: Architekten John H. R. Rosenthal und Julius Seeck, München, »Unterordnung und Geschlossenheit«, Verfasser Bauassessor Hans Hörmann, München; »Erika«, Verfasser: Architekten Linder und Freimuth, München; »Falada«, Verfasser: Direktor der Kunstgewerbeschule München, Professor Richard Riemerschmied: »Künstler-Wappen«, Verfasser Architekten Delisle und Ingwersen, München.



ZU DEN ABBILDUNGEN AUF S. 10—16 DES BEIBLATTES. PLATZ AN DER SÜDSEITE DER KIRCHE IN MITTENWALD FÜR DAS NEUE KRIEGERDENKMAL UNTER DEM GROSSEN FENSTER

Der angesehene Maler und Schriftsteller Momme Nissen, der vor einigen Jahren in den Dominikanerorden eintrat, wurde am 13. August in Köln zum Priester geweiht. Er hat den Ordensnamen P. Benedikt.

Maler Anton Figel (München) erhielt bei einem von der amerikanischen Pilgrimage Play Association Life of the Christ für ein Plakat ausgeschriebenen Wettbewerbe den 2. Preis.

Der Freiburger Münsterbaumeister Friedrich Kempf erhielt von der Universität Freiburg i. Br. die Würde eines Doktors der Philosophie.

Osnabrück. — Im Oktober veranstalteten einige Osnabrücker Künstler, die vor allem die religiöse Kunst pflegen, im Saale der Handwerkskammer eine kleine Ausstellung, auf welcher Plastik, Malerei, Architektur, Glasmalerei und Goldschmiedekunst vertreten waren. Maler Rudolf Frische zeigte die zwei letzten Stationen für den Kreuzweg in der Herz-Jesu-Kirche, ferner einen Christus auf dem Ölberge und einige Bildnisse. Bildhauer Ludwig Nolde stellte einen Herz-Jesu-Altar und einen Josephsaltar aus, die beide für die Kirche in Lähden (Hümmling) bestimmt sind. Die Architektur war mit Entwürfen für Kirchen und Kriegerdenkmäler von Feldwisch-Drentrup vertreten. Goldschmied Lange steuerte Kirchengeräte bei und Hans Burg zwei Kriegsgedächtnisfenster für die Kirche in Messe und einige kleinere Glasmalereien für profane Fenster.

AUS DEN DIÖZESANGRUPPEN

Die Satzungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst bestimmen in § 7: »Die Mitglieder einer Diözese bilden eine Diözesangruppe. Die Diözesangruppen haben die Aufgabe, unter steter Fühlungnahme mit der Vorstandschaft die Bestrebungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter Ausschaltung jeglicher Sonderinteressen zu fördern. Die der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zugewiesenen Aufgaben berühren die Diözesangruppen nicht. Die Leitung der Diözesangruppen obliegt jeweils einem Ausschuß von mindestens 3 Mitgliedern aus der

Diözese«. Die Aufgabe des Ausschusses ist eine doppelte: a) Aufrechterhaltung der Fühlungnahme unter den Mitgliedern, b) Gewinnung neuer Mitglieder und Vertretung des Zweckes der Gesellschaft. Das hauptsächlichste Mittel zur Erreichung dieser Doppelaufgabe dürften in der Regel Zusammenkünfte mit geeigneten Vorträgen, etwa unter Vorführung von Lichtbildern, sein. Um persönliche Werbung, die für das Gedeihen der Gesellschaft unerläßlich ist und sich durch den Hinweis auf die Leistungen der Gesellschaft, Vorzeigung der Jahresmappe usw. bekräftigen läßt, bitten wir die Ausschüsse und alle Mitglieder. Unter obiger Rubrik: »Aus den Diözesangruppen« werden wir Berichte über Unternehmungen der Diözesangruppen regelmäßig veröffentlichen. Für jetzt teilen wir mit, daß, wie uns bekannt wurde, der Ausschuß der Diözesangruppe Mainz beabsichtigt, in Mainz, Worms und Darmstadt im kommenden Winter Lichtbildervorträge zu veranstalten.

BÜCHERSCHAU

Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts von Eugen Lüthgen. Mit 68 Abbildungen auf 64 Tafeln. Kurt Schroeder, Verlag, Bonn-Leipzig 1920. — Ladenpreis M. 14.— und 20% Sort.-Zuschlag.

Der Verfasser will nicht die Geschichte oder die Entwicklung der abendländischen Kunst des 15. Jahrhunderts darstellen, sondern eine Deutung von Sinn und Wesen der Kunst dieses Jahrhunderts, des Wirklichkeitssinnes geben. Er behauptet, daß das Kunstwerk, vor dem man im Mittelalter Andacht empfand, im 15. Jahrhundert einer gedenklichen und kritischen Beurteilung zugänglich wird. Natur und Wirklichkeit treten als formgestaltende Mächte in das Bewußtsein des schaffenden Künstlers mit der Folge einer neuen, dem Mittelalter fremden Einstellung des Menschen zur Kunst. Im schulmäßigen Jargon gesprochen ist es also die vom beginnenden 15. Jahrhundert an einsetzende Kunst der Spätgotik, die Lüthgen untersucht. Jene Spätgotik, die unter die genannten Lebensformen des Mittelalters einen Strich setzte. Nicht plötzlich und mit elementarer Kraft, sondern in langsamer, konsequenter Folge einer stetigen Entwicklung, die schon die ausgehende Romantik angebahnt hatte, als neuere, freiere Formen den Kreis der Überlieferung zu sprengen begannen. Also, der Mensch der ausklingenden romanischen Epoche war ein anderer als der der Gotik und vollends als der der hohen Gotik oder gar der der Renaissance. Insofern würden Lüthgens Forderungen nichts Neues bieten, aber dadurch, daß er unter Zugrundelegung aller Einzelerscheinungen auf diesem Gebiete in der Kunst des 15. Jahrhunderts tief schürfte und mit seltener Weitsicht das Gebiet der gesamten abendländischen Kunst jener Zeit überblickt, gab er einen wichtigen Beitrag zur Einführung in die Renaissance. Bei einem lebendigen und starken Empfinden für die eigenen Anschauungsformen eines jeden Volkes ist es dem Verfasser doch gelungen, ein sachliches Mittel der Erkenntnis für das Wesen der abendländischen Kunst als eine in sich ruhende Einheit von starker künstlerischer Prägung zu finden. Dieses Gleichartige innerhalb der Schulen und Persönlichkeiten, der Kreise und Völker in der abendländischen Kunst wirkt in der Form eines Entwicklungsgesetzes, das in den Rhythmus eines bestimmten und bestimmbaren zeitlichen Geschehens verflochten ist. Was insbesonders das 15. Jahrhundert angeht, so wird nachgewiesen, daß das, was heute als Allgemeingut für die Kunst Italiens gilt, im gleichen Maße für die Kunst des Abendlandes überhaupt Berechtigung besitzt. Dr. Lüthgen kommt zu dem Schlusse, daß der Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts eine Annäherung der Kunst an das Leben bringt. Er ist der erste Schritt auf dem Wege zu der gewaltigen Bewegung, die noch die Malerei unserer Tage bestimmt; zu der Bewegung, die es unternimmt, in vielfältigen Wandlungen ein immer wahreres Bild von der Wirklichkeit auf der Bildfläche vorzutäuschen. So erscheint ihm der Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts als die Grundlage der gesamten neuzeitlichen Kunstentwicklung. — Es ist noch notwendig, darauf hinzuweisen, daß die besprochenen Ausführungen den ersten Band der von Dr. Lüthgen, Privatdozent an der Universität Bonn, herausgegebenen »Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker« bilden und auch nach einheitlichen Gesichtspunkten ausgewählten Bildern reichlich illustriert sind. W. Zils

Denkmal und Schrift. Ein Beitrag zu praktischer Schriftarbeit von Lorenz Reinhard Spitzenpfeil. Mit 115 Beispielen nach Zeichnungen des Verfassers. 187. Flugschrift des Dürerbundes. Preis M. 2.50. Verlag von Georg D. W. Callwey.

Belehrend für Künstler, Steinmetzen, Dekorationsmaler, aber auch für Seelsorgsgeistliche, denen ihr Friedhof nicht ganz gleichgültig ist und für jedermann, der Bücher liest und offenen Auges an der Umwelt Anteil nimmt. S. St.

Raumakustische, orgeltechnische und bauliturgische Probleme. Untersuchungen am Dom zu Schleswig. Von Johannes Biehle. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung in Leipzig.

In diesem Hefte verbreitet sich der Kirchenmusikdirektor Biehle-Bautzen, Professor und Dozent an der Technischen Hochschule und Universität in Berlin, über die pneumatischen Verzögerungen der Orgel, über den Nachhall und über die sich ergebenden Folgerungen für die Musikausübung und bauliturgischen Nutzanwendungen. S. Staudhamer

Nord-Neederlandsche Miniaturen in Handschriften der 14e, 15e, en 16e eeuwen verzameld en beschreven door Dr. A. W. Bijvanck en Dr. G. J. Hoogewerff. — Herausgeber Martinus Nijhoff, Haag. 12 Lieferungen zu je 35 Gulden. Dem holländischen und französischen Prospekt entnehmen wir, daß die Sammlung holländischer Miniaturen ungefähr 240 Blätter mit etwa 400 Miniaturen enthalten soll. Format Großfolio.

S. Staudhamer

Des Hauses Sonnenschein, die schönsten Kinderbilder. Mit einem Geleitwort und 87 Abb. Preis M. 2.25, in Pappband M. 3.—. Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart. — Kinderglück. 87 Künstlerbilder aus dem Kinderleben, Mit einem Geleitwort. Preis geheftet M. 2.25, in Pappband M. 3.—. Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart.

Diese zwei lieben, gefälligen Büchlein bringen zumeist recht gute Bilder. Es ist Kunst, die durch Anmut und Liebenswürdigkeit der Darstellung, aber auch durch das, was dargestellt ist, erfreut und unterhält. S. St.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

ZU KASPAR SCHLEIBNERS 60. GEBURTSTAGE
(23. Februar 1923)

Ein Jahrzehnt ist hingegangen, seit des trefflichen Meisters 50. Geburtstag Anlaß gab, auch an dieser Stelle sein Leben und Schaffen in einem umfassenden Überblicke zu würdigen. Vor jenen zehn Jahren ward ausgesprochen, der Fünfziger stehe nach des Volkes Meinung auf der höchsten Stufe der Lebensleiter. „50 Jahre Stillstand" heißt es im Volksmunde. Aber Sprichwörter stehen zu Unrecht in dem Rufe, allzeit das Richtige zu treffen. Auch jenes damals angeführte hat sich nicht für diesen konkreten Fall als stichhaltig erwiesen. Und obendrein war fast das ganze Jahrzehnt so übervoll von aufregenden, aufwühlenden Ereignissen, so gewaltsam zerrte es an den Nerven, so furchtbar drückte es auf jede Stimmung, daß ein Nachlassen kultureller Tätigkeit, ein Schwinden geistiger Spannkraft als natürliche Folge jener Ereignisse sich herausstellen durfte. Kaspar Schleibner gehört zu den starken Naturen, die dieser Gefahr entgangen sind. Von der Lebensleiter ist er um keine Stufe herabgestiegen. Mit gleicher innerlicher Frische, mit gleicher Begeisterung für seine hohe Aufgabe im Dienste der christlichen Kunst ist auch der Sechzigjährige am Werke geblieben, und das künstlerische Gelingen seiner Schöpfungen zeigt eine Änderung nur in dem Sinne fortgeschrittener äußerer und innerer Abklärung. Die letzten zehn Jahre bedeuten also für die Schleibnersche Kunst weder Stillstand, noch aber Abstieg, sondern aufsteigende Entwicklung in geistiger wie in formaler Beziehung. Gleich geblieben ist die Tiefe seines religiösen Empfindens, das einst in des Künstlers Jugendjahren ihn hinriß, sich mitverdient zu machen um die Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und damit um die Hebung dieser in Verfall und Verruf geratenen Kunst und um die wirtschaftliche und soziale Stellung und um Stimmung und Tätigkeit der ihr zugeneigten künstlerischen Kräfte.

Nur in Kürze seien hier die wichtigsten Daten aus Kaspar Schleibners Leben wiederholt. Er kam am 23. Februar 1863 zu Hallstadt bei Bamberg als Sohn einfacher Eltern zur Welt, gelangte 1881 nach München, wo er zunächst als Dekorationsmaler tätig war, bis sein Talent Aufmerksamkeit erregte und Förderung fand. Er studierte in München bei Hackl, Herterich und Lindenschmit. Reisen nach Paris und (zweimal) nach Italien übten bedeutsame Wirkung auf ihn aus. Seit 1900 ist er vermählt. Die Stätte seines Lebens und Wirkens ist München geblieben. 1907 erhielt Schleibner den Professortitel. Zu seinem 50. Geburtstage ernannte ihn seine Vaterstadt zu ihrem Ehrenbürger. Die großartige künstlerische Wirksamkeit Kaspar Schleibners ist, soweit die Zeit bis 1913 in Betracht kam, schon im Heft 6 des 11. Jahrganges dieser Zeitschrift eingehend behandelt worden. Auch nachher haben sich zahlreiche Gelegenheiten gefunden, neue Werke des Meisters zu besprechen, auch in Bildern vor Augen zu führen. Dennoch konnte es sich in solchen Fällen nur um Einzelleistungen handeln. Unsere diesmalige Betrachtung will einen Gesamtüberblick über alle wichtigen Leistungen des Künstlers während seines letzten Jahrzehntes geben.

Für die katholische Kirche zu Sonneberg in Thüringen schuf Schleibner 1913 eine Reihe von Bildern aus dem Leben der hl. Bonifazius und Stephanus. Die Komposition der Bilder ist durch die Architektur (oberhalb der Seitenschiffbögen) gegeben, bewahrt sich aber dabei volle Freiheit. Nebenbilder feiern die heiligen sieben Sakramente. Der Kreuzweg für die Kirche von Thalkirchen (bei München) (1914) ist durch dramatisches Leben und kraftvolle Charakteristik ausgezeichnet. Mehrere eindrucksvolle Einzelbilder behandeln das Thema des Krieges im Sinne des christlich-religiösen Lebens. In Adelholzen befindet sich ein Gedächtnisbild für den 1915 verstorbenen k. b. Reichsarchivdirektor Geh.-Rat Dr. von Baumann. Das Werk zeigt vorzüglich porträtähnlich den Verstorbenen mit seiner Gemahlin vor dem Kruzifixus kniend. Über die beiden 1916 entstandenen großen Altargemälde der Basilika zu Altötting (Taufe Theodors durch St. Rupertus und 14 Nothelfer) ist seinerzeit an dieser Stelle berichtet worden. Aus dem Jahre 1917 stammt ein Tafelbild mit der monumentalen Gestalt der Patrona Bavariae. Für den Hirmerschen Verlag in München malte Schleibner 1920 eine Reihe von Heiligenbildern (Aloisius, Franziskus, Agnes, Judas Thaddäus, Wendelin, Notburga), fein und fromm empfundene Charaktergemälde, für das christliche Haus als trefflicher Schmuck passend. Im gleichen Jahre erhielt die Kirche von Hochstahl (Fränkische Schweiz) drei in schmalem Hochformat gehaltene Altarbilder: Friedenskönigin, St. Wendelin und Taufe Christi. Sie gehören in ihrer volkstümlichen und dabei ideal gehobenen Art zu den besten Leistungen Schleibners. Dazwischen schiebt-

sich das ausgezeichnet lebensvolle Bildnis des Geologen Prof. Dr. Reiser, ein Staffeleibild »Hl. Nacht«, sowie die seinerzeit hier schon besprochene, in Farbe, Licht und Charakterschilderung interessante Einsetzung der hl. Eucharistie. Das sehr fruchtbare Jahr 1920 ließ auch in der Kirchenapsis der Knabenerziehungsanstalt zu Grunertshofen (Oberbayern) ein Fresko entstehen, das die Verehrung des hlst. Herzens Jesu feiert, wobei zahlreiche Personen porträtähnlich dargestellt sind. Ein Altarbild gleichen Themas und eines mit der lieblichen Gestalt der Maienkönigin schuf der Künstler für die katholische Pfarrkirche zu Witzighausen (in Schwaben), beides Monumentalwerke von großer, dabei zum Herzen sprechender Auffassung, 1921 entstanden auch drei Tafelbilder (für Verlagszwecke): Herz Jesu, Herz Mariä und die Büste der Christusfigur zu Limpias. Besonders die beiden ersteren zeichnen sich durch große Feinheit der Farben aus. Entwürfe für die Juliusspitalkirche zu Würzburg sind leider unausgeführt geblieben. Auch das Jahr 1922 war reich an bedeutsamen Leistungen. Für Hundszell (bei Ingolstadt) entstand ein schwungvoll aufgefaßtes Bild der Immaculata, ein Werk voll innerlicher Selbständigkeit, mag es gleich Erinnerung an die großen Murilloschen Vorbilder wachrufen. Zwei Altarbilder — Geißelung und Dornenkrönung Christi — sind Zierden der Kirche von Abenberg (Mittelfranken) geworden. Sie zeichnen sich durch treffliche Komposition, Farbe und Beleuchtung, sowie durch ergreifende Situationsschilderung aus. Zu diesen Werken gesellen sich Tafelbilder: die hl. Veronika, das Schweißtuch Christi verehrend, Innocentia, Aufbruch zur Flucht nach Ägypten, Geburt Christi und andere, Arbeiten voll interessanter Neuartigkeit. Noch im Entstehen begriffen ist ein Altarbild »Friedenskönigin« für die Kirche von Oberfinningen (bei Dillingen). Für eine reich bewegte Szene »Kommunion der zum Tode verurteilten Christen im mamertinischen Kerker« ist der Meister noch mit den Vorstudien beschäftigt. Er widmet diesem Werke ganz besonderes Interesse, so daß man wohl etwas Außergewöhnliches erwarten darf. — Unsere Schilderung würde unvollständig sein, wenn wir nicht auch der zahlreichen feinsinnigen Schleibnerschen Landschaften und Blumenstücke gedenken wollten.

Im ganzen ein gewaltiges, fruchtbares, vielseitiges Schaffen. Möchte dem verdienten Meister Schaffenskraft und Schaffensfreude noch viele Jahre ungeschmälert erhalten bleiben.

INTERNATIONALER WETTBEWERB

In Bilbao (nordspanische Hafenstadt) soll auf öffentlichem Platz ein mächtiges Herz-Jesu-Monument (die Figur in vergoldeter Bronze) errichtet werden, dessen Kosten 800000 Pesetas nicht übersteigen dürfen. Zur Erlangung geeigneter Entwürfe wurde ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben, zu dem auch deutsche Künstler durch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst eingeladen werden. An Preisen sind insgesamt 45000 Pesetas festgesetzt. Die Preisarbeiten müssen bis zum 1. Mai beim Preisgericht in Bilbao eingelaufen sein.

Künstler, die sich zu beteiligen gedenken, können die nötigen Unterlagen, soweit ihre Anzahl — 96 Stück — reicht, durch die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6/I, beziehen.

IDEEN-WETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON ENTWÜRFEN FÜR DIE AUSGESTALTUNG DES HOCHALTARRAUMES DER MARIENKIRCHE IN LANDAU (PFALZ)

Die von Architekt Cades von 1907—1911 im spätromanischen Stil erbaute Marienkirche zu Landau i. Pf. soll allmählich ihre Innenausstattung erhalten.

Zunächst soll der Altarraum einheitlich ausgestaltet werden: Es soll ein neuer Altar, ein Chorgestühl, eine Kommunionbank, allenfalls auch an passender Stelle ein Unterbau zur Aufstellung von je nach dem Kirchenjahre wechselnden Figuren angeschafft werden.

Namens der Kirchenverwaltung schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter den ihr angehörenden Künstlern — die Mitgliedschaft muß am Tage des Erlasses des Ausschreibens bereits bestehen — einen Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Ausgestaltung des Hochaltarraumes der genannten Kirche aus.

Im Mittelpunkt der Aufgabe steht die Herstellung eines Entwurfes für einen neuen Hochaltar. An demselben soll außer für die Mensa Steinmaterial nicht Verwendung finden. Die Wahl des Altartypus und des Stiles bleibt dem Künstler überlassen. Es ist aber gefordert, daß der Altar einen monumentalen Charakter trage, den Kirchenraum belebe und erwärme und sich in die Gesamtarchitektur und insbesondere in jene des Chores einpasse. Aus letzterem Grunde hat der Künstler auch die Nischenarchitektur und die Fensterreihe des Chorabschlusses in Erwägung zu ziehen und sich schlüssig zu werden, wie diese der Gesamtwirkung des Chores anzupassen wäre. Überhaupt ist auf eine religiös erhabene und künstlerisch abgeklärte ruhige Harmonie aller Teile des Hochaltarraumes hinzuwirken und dabei der Zusammenhang dieses Teiles mit dem ganzen Kirchenraum nicht aus dem Auge zu verlieren. Die auf den Altarbau bezüglichen liturgischen Vorschriften sind zu beachten[1]).

Als Unterlagen stehen zur Verfügung: a) eine Innenansicht, b) ein Grundriß, c) ein Längenschnitt, d) ein Querschnitt. — Diese sind im Ausschreiben abgebildet. Außerdem sind auf S. 26 u. 27

[1]) Vgl. den Aufsatz in der Zeitschrift »Die christliche Kunst«, XVIII. Jahrg., S. 80 ff.

des Beibl. im Maßstab 1:200 abgebildet: Längen- und Querschnitt und Grundriß. Diese können auch einzeln bezogen werden.

An Entwürfen sind einzusenden: 1. eine farbige Ansicht des ganzen Altarraumes mit der projektierten Ausstattung, soweit durchgeführt, daß ein Urteil über die künstlerische Qualität der Gesamtidee möglich ist, im Maßstab 1:25, 2. ein Grundriß des Chorraumes, worin Altar, Chorgestühl und Kommunionbank eingezeichnet sind, im Maßstab 1:50, 3. ein Schnitt durch die Achse des Chorraumes mit dem Altar im Maßstab 1:50, 4. eine hinlänglich deutlich ausgeführte Zeichnung des Hochaltares im Maßstab 1:25 oder ein Modell im Maßstab 1:25, 5. ein Kostenüberschlag nach Vorkriegspreisen sowie Angaben über das in Aussicht genommene Material für den Hochaltar mit kurzen Erläuterungen über die Absichten des Verfassers zum leichteren Verständnis des Projektes.

Die Entwürfe sind mit einem Kennwort zu versehen; auch ist ihnen ein verschlossener Briefumschlag beizugeben, der außen das gleiche Kennwort trägt und innen die deutliche Angabe des Namens und die genaue Adresse des Verfassers enthält. Sie sind bis zum 1. April 1923, abends 6 Uhr, an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6, einzusenden. Die Entwürfe, die von auswärts kommen, müssen nachweisbar an diesem Termin bereits der Post übergeben sein.

Das Preisgericht setzt sich zusammen aus der Jury 1922, 2 Vertretern der Vorstandschaft und 6 zugewählten Herren. Es sind die Herren Architekten Hauptkonservator und Prof. Jakob Angermair, Oberbaurat Prof. Robert Graschberger, Prof. Hermann Selzer, Cannstatt; — die Herren Bildhauer Hans Hemmesdorfer, Prof. Heinrich Wadere, Georg Wallisch; — die Herren Maler Xaver Dietrich, Albert Figel, Hans Huber-Sulzemoos; — die Herren Dr. Franz J. Bayer und Hauptkonservator Prof. Msgr. Dr. Richard Hoffmann; — die Herren Prof. Georg Busch (Bildhauer) und Geistl. Rat Msgr. S. Staudhamer; — die Herren Vertreter der Kirchenverwaltung Landau Justizrat Hauck und Stadtpfarrer M. Wothe.

Für Preise stehen 150000 M. zur Verfügung. Es besteht die Absicht, 5 Preise zu verteilen, und zwar: einen I. Preis zu 45000 M.; einen II. Preis zu 36000 M.; einen III. Preis zu 30000 M.; einen IV. Preis zu 21000 M.; einen V. Preis zu 18000 M.

Dem Preisgericht bleibt es vorbehalten, die Summe auch anders zu verteilen.

Die preisgekrönten Entwürfe bleiben Eigentum des Verfassers. Einer derselben wird ausgeführt. Die Auswahl des auszuführenden Entwurfes behält sich die Kirchengemeinde im Benehmen mit der Jury vor.

Die Entwürfe werden einige Zeit zur Besichtigung ausgestellt. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten und auch andere Entwürfe zu veröffentlichen.

Die Einsendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender.

Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Herren Einsendern auf ihre Gefahr zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, wird alsdann eine Vertrauensperson die Briefumschläge öffnen.

Etwaige Beschwerden müssen bis zum 30. April 1923 angemeldet sein.

München, den 12. Dezember 1922.

Die Vorstandschaft

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Greifswald)

Der Hauptertrag der vorjährigen »Großen« waren baukünstlerische Neuformen, ersichtlich um die Schöpferkraft von H. Poelzig gruppiert. Geometrien expressionistischer Malerei und Plastik kehrten architektonisch wieder, als Kolonnaden, Arkaden, Galerien, als Abgrenzungen und Verbindungen von Stockwerken durch Simse und Streben, als schlanke Pyramiden u. dgl. m. So führten z. B. pergolaförmige geschlängelte Vorbauten, analog früheren Propyläen, Terrassen und Prunktreppen, allmählich aufwärts zu den Steigerungen und Übersteigerungen eines Festspielhauses; und so wurden wir mit Entwürfen städtischer »Turmhäuser« usw. bekannt.

Diesmal gibt es eine Nachlese. Der Genannte bringt ein am Bahnhof Friedrichstraße projektiertes Hochhaus mit einem turmartigen Mittelstück, das oben flach abschließt und neben sich Schweifungen der Seitenteile hat. Die Brüder Luckhardt vereinfachen die neuen barockgotischen Strebenformen und Stockwerkgesimse zu der geradezu herausfordernden Monumental-Einförmigkeit eines anderen Friedrichstraßenbaues. Ein barock geschweifter Grundriß formt ein Hochhaus des L. Mies van der Rohe, das uns im Glasmodell usw. vorgeführt wird.

Bekennen sich diese Künstler zur expressionistischen Gesellschaft (»Novembergruppe«), so stellen andere solche im »Bund deutscher Architekten« aus. Das in einem Berliner Vorort errichtete Nordsternhaus von P. Mebes steht erst am Anfang dieses neuen Werdens; weit vorgeschritten in ihm ist ein Hochhaus von O. Firle, das wieder einen Riesenturm als Mittelstück, mannigfaltiger als bei Poelzig, und weit unten Seitenstücke mit merkwürdigen Winkelstellungen zeigt. Eigenartige Rundformen der Gesimse usw. bringt auch H. Dunkel, besonders in einem Kapellenanbau. Beachtenswert sind ferner seine Eingänge zu einer Kapelle und zu einer Sakristei; man kann dabei an Christi Motiv von der Türe denken. Ein geschweifter Rundbau ist auch die Kirche in Sellin von Griesebach und Steinmetz.

Der »B. D. A.« läßt seine Sonne über Gerechte und Ungerechte scheinen, über die Großfigürchen der dekorativen Malereien von W. Plünnecke, wie über die lykischen Felsengräber, die H. Schmieden in seinen Architektur-Phantasien neu erstehen läßt, wie über den immer wieder fruchtbaren Typus des breit überhängenden niedersächsischen Daches bei H. Griesebach, wie über die Hüftknochen der Stuhlbeine in den Landhaushallen von H. Straumer, wie über die Rundbogen und Kuppelzierden eines Kircheninneren von Br. Schneiderreit, wie endlich über die Friedenauer Kirche des (Hehl-Schülers) K. Kühn, deren Außenformen die dortige Gegend so eindrucksvoll beherrschen, und aus deren Innenausstattung hier leider die polychrome Madonna von Haverkamp nicht zur Geltung kommt.

Die als »Novembergruppe« auftretenden Expressionisten setzen ihre Bestrebungen nach eigenförmigem Denkausdruck und Bewegungseindruck fort. Doch auch das ist für einen Neuesten noch zu »statisch«. Der Schwede V. Eggeling erstrebt eine ganz eigentlich dynamische »Bewegungskunst« als fruchtbaren gemeinsamen Boden

für alle redenden Künste. Er entwirft eine Reihe allereinfachster Formen von Strichen usw., die sich allmählich kombinieren; und nun werden sie als »Filmkomposition« kinematographisch vorgeführt. Bleibt man kühl gegen die durch die Presse gehenden Verhimmelungen, so bleibt doch auch die Möglichkeit, daß sich derlei »Rhythmen« künstlerisch und kunstdidaktisch weiter entfalten.

Die »Secession« fehlt diesmal ganz. Aber wie deren Bestes nach unmaßgeblicher Ansicht in kunstgewerblicher Anwendung liegt, so scheint uns auch hier die bereits etwas ausgedehntere Hereinnahme des Kunstgewerbes besonders beachtenswert zu sein. Daß auch da viel Unruhe schwingt, zeigt ein Blick auf die bemalte Seidendecke und die Bucheinbände von B. Klein und auf ähnliches von Anne Mar. Jrmler. Der futuristische Architekt E. Prampolini, der im Vorjahr mit »Baukunst — Farbvergeistigung« gekommen war, bringt jetzt unter mehrfachen Zeichnungen auch ein Stilleben (»Natura morta«) als Tapetenmuster; doch auch H. Widmer zeigt solche Entwürfe: »Lippenblüten«, »Hühnerblumen«. Eine Bildstickerei »Welten« erscheint von Gerda Juliusberg, ein gewebtes Perltransparent (Landschaft) von Grete Storck.

Einen Entwurf zu einem Fußboden führt P. Foerster vor. Diesen Künstler hatten wir Vorjahres durch sowohl farbenfreudige wie auch schwarz-holzschnittige Darstellungen von Mütterlichkeits- und Todesthemen kennengelernt. Jetzt kommen von ihm Architekturzeichnungen sowie zwei nach festem Elementarausdruck strebende Farbgeometrien »Joh. Seb. Bach«. Einen »Synthetischen Musiker« führt J. Puni vor; eine »Infantil-Abstraktion« und eine »Dingliche Assoziativ-Komposition« C. Ehrhardt; dessen »Um 12 Uhr Mitternacht« führt das Totentanzthema in die neuen Formen hinein.

A. Segal, von dem wir im Vorjahr Beispiele des jetzt beliebten Typus mehrteiliger Gemälde hatten (»Das Leben des Menschen« u. a.), bringt jetzt »Bewußte Natur« und zwei »asketische« Landschaften. H. Brass, der damals unter anderem einen »Asketen« sowie einen aus schlanken Stabformen und kantigen, besonders kubistischen Formen zusammengesetzten »Wald« gezeigt hatte, kommt nun mit einem »Hafen« und mit Genrebildern. War Vorjahres W. Kampmann in einer »Christus«-Stickerei mit ihrer unsymmetrischen Zusammentragung des Gesichtes aus verschiedenen Elementen schon sehr ins Spielerische geraten, so erfreut er jetzt eher durch eine »Harmonie«. Lieber nicht nennen wollen wir den Maler von »Ich und die Madonna mit der Maske«. Dagegen macht uns C. Klein einen günstigeren Eindruck als vor Jahren in der Secession, und zwar durch seinen »Entwurf für ein Wandgemälde« (ein Schiff usw.).

Die Porträtkunst scheint sich den Neuesten nicht recht zu öffnen; doch das »Porträt eines Pastors 1918« von B. Czobel kann ohne Richtungsinteresse gefallen. Anders schon Aquarelle »Arcana« von O. Oehme und solche mit »Abstraktion« bei A. C. Willink, sowie mit »Vanillegeruch« u. dgl. von Vera Steiner. Pastell verwendet G. Bühnemann für zwei Darstellungen »Stadtbild«. Auf Stadtbildern kommt auch manche »Frau am Fenster«, »Frau mit Katze« u. dgl. von H. Stegemann hinaus. »Nature morte« wird beliebt. Eine der vielen »Kompositionen« ist als Glasbild gemalt. Die Plakatkunst zieht nun auch hier mehrfach ein, direkt mit einer »Komposition« von W. Breest und ähnlichem, indirekt mit plakatartigen Gestaltungen »Don Quichote«, »Sancho Pansa«, »Flucht« von O. Möller, dessen bunte »Stadt« vom Vorjahr sich aus Mauerteilen, Wagenflächen, Plakaten u. dgl. m. zusammengesetzt hatte.

(Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Architekten Professor Robert Graschberger und Professor Hermann Selzer wurden zu Oberbauräten ernannt.

Bildhauer Otto Zangl starb in München am 1. Januar im Alter von 47 Jahren.

Der weitbekannte Kunstschlosser Joseph Frohnsbeck in München, der mit seinem Sohne Franz viele tüchtige Arbeiten herstellte, ist am 23. Januar gestorben.

Der berühmte Radierer Peter von Halm ist in München in der Nacht zum 26. Januar nach längerem Leiden verschieden. Er war 1854 zu Mainz geboren und genoß seine künstlerische Ausbildung 1875—82 an der Akademie in München bei Raab und Ludwig von Löfftz.

Bildhauer Josef David Sommer (Düsseldorf) führte Kriegerehrungen aus für die Pfarrgemeinde in Gangelt (Kreuztragender Christus in Holz) und für den Kaufmännischen Verein Constantia in der Meinolfuskirche zu Bochum (Christus, dornengekrönt, mit einladender Handbewegung in Holz).

Charlottenburg. — Im hiesigen Künstlerhause (Fasanenstraße) fand am 10. und 11. Dezember 1922 eine recht sehenswerte Ausstellung alter und neuer Kaseln statt; die trefflichen älteren Stücke waren aus Privatbesitz leihweise zur Verfügung gestellt worden. Eine besonders anziehende, moderne rote Kasel hatte motivlich den Sonnengesang des hl. Franziskus zugrundegelegt. Über die Künstlerin Tesi Sülzer-Neumann sind die Leser dieser Zeitschrift genügend unterrichtet (vgl. die Paramente im Januarheft 1922); ihre zweckdienlich neuzeitliche Einstellung verdient in unsern Tagen besondere Beachtung. G.

Ein Kunstmaler, z. Zt. in Westfalen, wünscht einem anderen bei Ausführung von Kirchenmalereien und anderweitig Beihilfe zu leisten. Die Adresse ist bei der Redaktion zu erfahren.

Krippenausstellung in Dachau. Die in der Adventszeit von der katholischen Elternvereinigung zu Dachau veranstaltete Ausstellung von Weihnachtskrippen hatte keinen sehr erheblichen Umfang, übte aber trotzdem starke Wirkung, die sich erfreulicherweise besonders bei der Jugend bemerkbar machte. Außer einer Anzahl größerer und kleinerer Krippen-Dioramen aus dachauerischem Privatbesitze erregten die vielseitigen Darbietungen der Gesellschaft für christliche Kunst Aufmerksamkeit. Man sah plastische Arbeiten vom † Unterpieringer und O. Zehentbauer; von ersterem ein edel geformtes Hochrelief mit Darstellung der hl. Familie, von letzterem eine Gruppe mit kleinen, rund gearbeiteten Figuren. Der Not der Zeit

entsprechend war besonders der Typus der Papierkrippe reichlich und in vortrefflichen Beispielen vertreten. Es waren dabei zwei Krippen von Ph. Schumacher; die durch H. von Wörndle herausgegebene Krippe des J. von Führich, die groß und einfach stilisierte Papierkrippe von Beuron, die künstlerisch sehr beachtenswerte, im Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst erschienene nazarenisierende Krippe von F. Fuchs. Verdienste um die Aufstellung dieser Krippen hatte sich der bei der Gesellschaft angestellte Herr Franz Graf erworben, der auch aus eigenem Besitze mancherlei Wertvolles beigesteuert hatte. Die Gesellschaft zeigte außerdem zahlreiche Bücher, Schriften und Bilder weihnachtlichen Inhalts. — Im Winter 1923 will man in Dachau einen Krippenwettbewerb veranstalten, an dem vor allem die Schuljugend tätigen Anteil nehmen soll. Die bei der jetzigen Gelegenheit gewonnenen Anregungen werden dabei sicher gute Früchte bringen. Doering

Eine Papierkrippe von Joseph Bachlechner ist im Verlage der »Tyrolia« in Innsbruck erschienen. Der bekannte, als Krippenkünstler besonders hervorragende Tiroler Maler und Bildschnitzer hat auf zwölf, als Postkarten gedachten Blättern, die in zwei Serien gegliedert sind, die Verkündigung bei den Hirten, die Anbetung der Hirten und der drei Weisen dargestellt. Die Figuren, denen sich reichliches Beiwerk zugesellt (im ganzen sind es über 140 Personen, Gruppen und Gegenstände), sind von schöner Volkstümlichkeit und voll recht persönlicher, fröhlicher, dabei tief religiöser Auffassung. Man darf sagen, jede Figur ist ein kleines Meisterwerk. Besonders schön sind die Gruppen der hl. Familie und der Glorie mit der Gestalt Gottvaters. In geeigneter Weise aufgestellt (eine Anweisung für die Herstellung von »Krippenbergen« ist beigefügt), gruppiert sich die Bachlechnersche Papierkrippe zu Bildern von außerordentlichem Reize. Eine dritte Serie wird 1923 folgen. Doering

Donaueschingen. — (Fürstliche Gemäldegalerie.) Die Galerie, die besonders reich ist an schwäbischen Primitiven und einen einzigartigen Schatz in den 24 Tafelbildern des Meßkircher Meisters besitzt, hat in den letzten Monaten eine durchgreifende Neuordnung erfahren. Durch die Ausräumung der Glyptothek ist ein zweiter Oberlichtsaal gewonnen worden, der nun im wesentlichen die schwäbischen Schulbilder in sich aufgenommen hat. Von gebrochenem Grün — es sind überall bewußt starkfarbige Hintergründe gewählt — hebt sich auf der rechten Längswand ein Triptychon der Witzschule flankierend, der Meister von Sigmaringen ab, der uns in Westschwaben den Einfluß Zeitbloms vermittelt hat. Ihm gegenüber hängt in angenehmem Wechsel von Breit- und Längsformat eine einzigartige Folge von Bildern der Bodenseeschule, die alle im Thurgau beheimatet ihren Platz auf der Grenzscheide zwischen der Ulmer Schule und dem Kreise des Hans Leu d. Ä. behaupten. Das anstoßende Eckkabinett mit den drei reifen Zeitbloms, einem vorzüglichen Striegel und den beiden neuerworbenen Grünewalds führt zu einem in der Gesamtwirkung trefflich gelungenen Renaissance-Kabinett mit der aus der Zeitauffassung geschöpften Genre- und Bildniskunst der Schäufelein Cranach, Konrad Faber, Bartel Beham und Pencz, um dann im grünen Giebelsaale in den niederländischen und deutschen Manieristen ein vorläufiges Ende der Entwicklung zu finden.

Der östliche Oberlichtsaal, wenn man so will die Tribuna der Sammlung, zeigt den auserlesenen Besitz der Galerie in der an geschlossener Größe unübertroffenen frühesten Passionsfolge Holbeins d. Ä., die sich über 12 Tafeln hin auswirkt. Ihr Gegenüber, die ganze Längswand füllend, der begreifliche Stolz der Galerie, der Meister von Meßkirch in seinen Glanzstücken (Wildensteiner-Altar, die drei großen Flügel des Meßkircher Hochaltars, die Kreuzigung), in einer auf zwei seitlichen Achsen basierten Anordnung, über der gesenkten Mitte einen Raum aussparend für die prächtige 1,30 m hohe Madonna von 1522 ein Kapitalstück deutscher Plastik (Leihgabe der Stadtkirche). An der Stirnwand des Saales, gleich beim Eintritt den Blick fesselnd, die frühesten Stücke der Galerie, die stilgeschichtlichen Rätsel des Basler Meisters von 1445 und des kaum späteren Meisters von Schloß Lichtenstein. Im Kranze der anstoßenden Kabinette folgen sich deutsche Meister des 18. und 19. Jahrhunderts mit bemerkenswerten Höhepunkten wie Oelenhainz, Kobell, Biedermann, Seele, Ellenrieder bis zu den südbadischen Malern der Gegenwart, Hasemann, Segisser, Bartels, Schrödter, Heinrich, Merz, Lembke u. a. Ein angegliedertes Bezirksmuseum hält in anerkennungswerter Weise fest, was von alter guter Volkskunst der Baar noch zu erreichen war.

Der Einführung in die Galerie dient ein an kunstgeschichtlichen Notizen reicher, von dem Leiter der Galerie Dr. H. Feurstein verfaßter Katalog und — neben Lichtbildern — eine ganze Folge guter Kupferdruckkarten der wichtigsten Bilder.

BÜCHERSCHAU

Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I. in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. — 58 Tafeln in farbigem Lichtdruck. Mit einem Geleitwort und Erläuterungen von Georg Leidinger. München 1922, Kunstverlag Riehn & Reusch.

Soweit es der Technik möglich ist, die Feinheiten des Originals wiederzugeben, ist bei der vorliegenden Ausgabe des Gebetbuches Kaiser Maximilians I. von Dürer das Ziel erreicht. Zahllose Kunstfreunde, denen es nicht vergönnt ist, das Original zu studieren, können sich da der reizvollen und in einigen Blättern herrlichen Schöpfung des größten deutschen Meisters erfreuen an Hand der neuen Publikation, die namentlich an keiner Anstaltsbibliothek fehlen sollte. Bei der Wiedergabe wurde jeder Eingriff durch Nachzeichnung vermieden, so daß die Hand des Künstlers ungeschwächt zur Geltung kommt. Wir haben eine erstaunliche Leistung deutscher Buchtechnik vor uns. Welch ein Fortschritt von der Strixnerschen Reproduktion bis zu diesen Blättern! Es erschienen 156 Exemplare in zwei Vorzugsausgaben, die übrigen Exemplare kosten zurzeit 7500 M. Der Text der uns bekannten fünf alten Drucke ist mit schönen Lettern auf Pergament gedruckt; die Überschriften, die Zwischenbemerkungen und die Anfangsbuchstaben sehr vieler Sätze sind leuchtend rot. Auch wurden nachträglich rote Linien unter den Textzeilen und am Rand des Satzspiegels eingetragen, was den Druck dem Charakter einer Handschrift annähert. Der hochverdiente Verfasser der Einleitung und der Erläuterungen zu den Tafeln vertritt die An-

schauung, daß der Text eigens für dieses Buch zusammengestellt wurde u. zw. von einem Geistlichen im Auftrag und nach den Angaben des Kaisers Maximilian. Dem kann man nur beipflichten. Ein besonderer Reiz des einen Exemplars, das durch Dürers Handzeichnungen berühmt wurde, liegt neben der Erfindung und dem Schwung der künstlerischen Handschrift in den feinen Farben der Linien: Rot, Olivgrün, Violett, die den kräftigen Druck umspielen. Eine willkommene Beigabe bilden die Erklärungen. Vielen kleinen Motiven wohnt nur die Eigenschaft von Füllseln und Ornament inne, einiges, worin man eine besondere gedankliche Absicht vermuten möchte und das sich nur locker oder gar nicht in Zusammenhang mit dem Text bringen läßt, ist schwer, wenn überhaupt, zu deuten. Bis auf weiteres möchten wir uns an der Meinung erfreuen, daß manches, was schon als Sarkasmus oder Trivialität gedeutet wurde, doch vom Künstler anders gemeint war. So möchten wir an der Darstellung des Arztes, der zur Illustrierung des Gebetes um Gesundheit dient und in der einen Hand das Uringlas und in der andern den Rosenkranz hält, nichts besonders Auffälliges finden; dem Künstler mag und dem Beter muß der Gedanke vorgeschwebt haben, daß zur Bewahrung und Wiedererlangung der Gesundheit das menschliche Bemühen nicht ausreicht. Kränkende Scherze hat sich Dürer mit dem Kaiser wohl nicht erlaubt, am wenigsten im Gebetbuch. So finden wir auf dem Blatt mit dem Almosen spendenden Mann am rechten Bildrande in der flotten Szene links mit dem räuberischen Fuchs nur das Widerspiel zum Gedanken rechts, wenn nicht einfach einen Vorgang aus dem Tierleben, der freilich auf jeden Fall zum Nachdenken einlädt. Beim Bild des reitenden Georg mit dem überwundenen Drachen möchten wir in dem Drachen am unteren Rand eine Darstellung sehen, welche das Wüten des Untiers kennzeichnet und dadurch St. Georgs Tat erst in das rechte Licht setzt. S. Staudhamer

Moderne Meister christlicher Kunst. Plastiker, Band 2: Max Heilmaier. Ein deutscher Bildhauer. Von Georg Lill. Mit 97 Abbildungen. Verlag Parcus & Co., München 1922. 76 Seiten, gr. 8°. Preis M. 65.—.

Die vor Jahren mit einer von mir verfaßten Schrift über Georg Busch begonnene Reihe von Monographien, deren weitere Veröffentlichung durch den Krieg und seine Folgeerscheinungen unterbrochen war, wird jetzt durch eine Studie über den Nürnberger Bildhauer Max Heilmaier fortgesetzt. Es ist erfreulich, daß dem ausgezeichneten Künstler, dessen Schaffen bisher nur in Zeitschriftaufsätzen und dergl. besprochen worden ist, auch eine umfangreichere, breiterer Öffentlichkeit zugängliche Würdigung zuteil wird. — Ein Überblick über die Geschichte der neueren Plastik bildet die Einleitung. Sie verweist auf die zuerst in Süddeutschland erfolgte neuerliche Wiedererweckung eines gesunden, heimatlichen, ideal gehobenen Realismus, der zur Erfüllung kirchlicher, volkstümlicher Monumentalaufgaben befähigt ist. Zu seinen Vertretern zählt Max Heilmaier. Dieser wurde am 19. Juni 1869 zu Isen geboren, kam 1882 nach München, wo er Schüler des älteren Bradl wurde und gleichzeitig entscheidende Anregungen durch Studien im Nationalmuseum fand. Auslandreisen kamen förderlich dazu, ohne das Deutschtum seines Empfindens und seiner Kunst zu beeinträchtigen. Von diesem legt schon die erste seiner großen kirchlichen Schöpfungen, die 12 Apostel in der St. Jakobskirche zu Wasserburg a. I., Zeugnis ab. 1903 wurde Heilmaier Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu München, 1907 erhielt er an der zu Nürnberg die Professur für figürliches Zeichnen. Frucht seiner künstlerischen Tätigkeit ist eine lange Reihe vorwiegend kirchlicher, auch profaner Werke, vielfach architektonisch-plastischer Art; aber auch Bildnisse, Kleinbildnereien, Medaillen (seit 1910) hat er in großer Zahl geschaffen. Ein starker, innerlicher Aufschwung verkündet sich in Heilmaiers Arbeit seit dem Kriege. In diesen Jahren entstanden u. a. der Marienaltar für den Dom von Metz, die vier Evangelisten für die Kirche von Bechhofen bei Ansbach, das ergreifend großartige Kriegsdenkmal für die Heiliggeistkirche zu Nürnberg, dann viele Grabmäler für Gefallene. — Dem frisch, lichtvoll und unparteiisch geschriebenen Texte schließen sich Kataloge der Heilmaierschen Werke, sowie literarische Nachweise an. Vorzüglich ausgewählt sind die Abbildungen. Ein Teil der Klischees konnte von den Zeitschriften »Kunst und Handwerk«, »Die Plastik« und »Die christliche Kunst« übernommen werden. Die Umschlagzeichnung ist von Rudolf Schiestl. Papier und Druck sind vortrefflich. Doering

DUBIUM

De non apponendis templis tabulis cum nominibus defunctorum ibidem non sepultorum.

Sacrae Rituum Congregationi pro opportuna declaratione sequens dubium expositum fuit; nimirum:

»Utrum in ecclesiis earumque cryptis divino cultui destinatis apponere liceat tabulas cum inscriptionibus et nominibus fidelium defunctorum quorum corpora inibi tumulata non sunt nec tumulari possunt juxta canonem 1205, § 2, Cod. I. C.«

Et sacra Rituum Congregatio omnibus accurate perpensis, proposito dubio respondendum censuit:

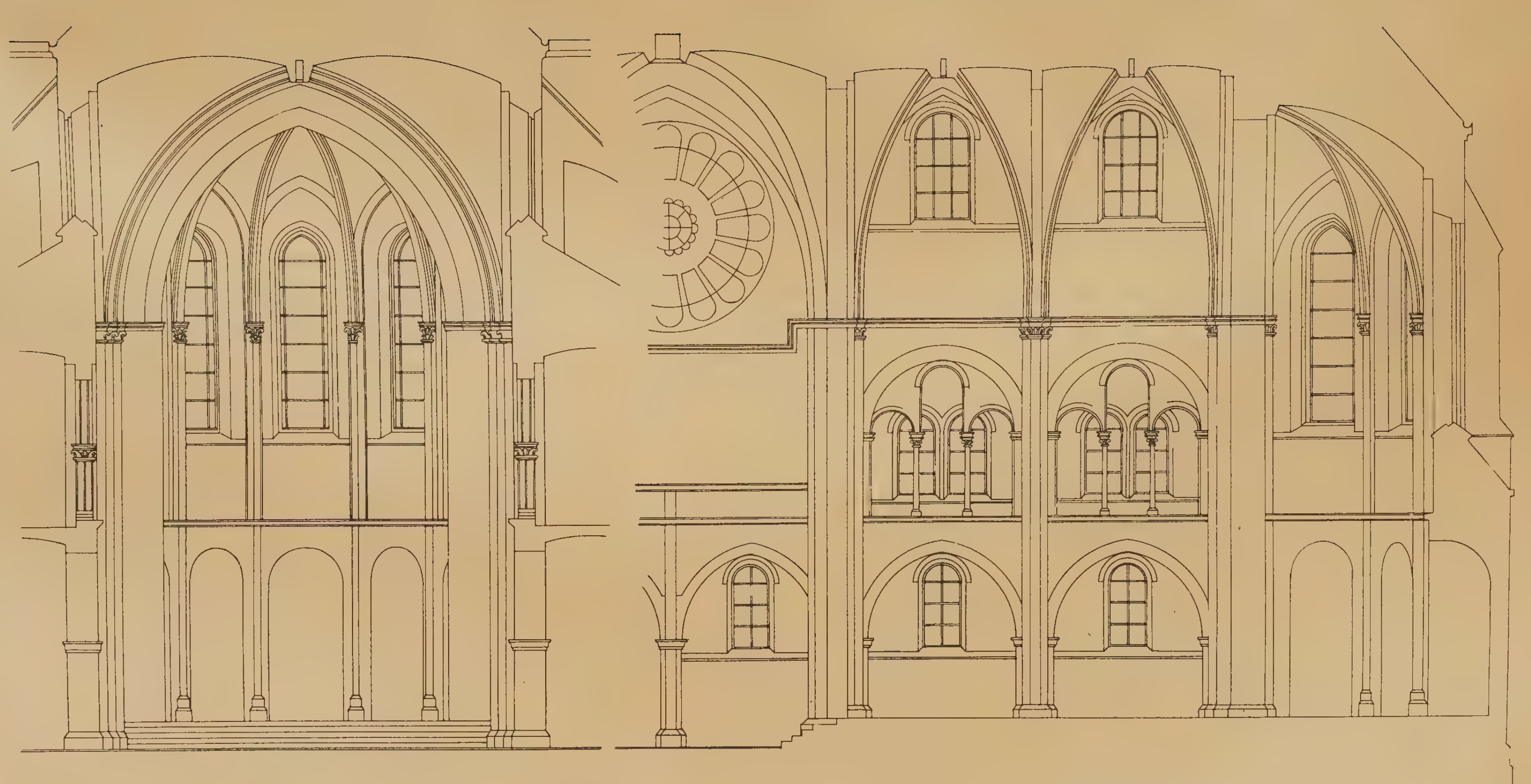
»Non licere, juxta alias resolutiones et ad tramitem decreti S. R. C. n. 733 et can. 1450, § 1, Cod. I. C.«

Atque ita rescripsit et servari mandavit. Die 20 octobris 1922.

Obige Entscheidung geben wir im Wortlaut wieder, weil sie mancherorts als Verbot der Kriegerehrungen in Kirchen gedeutet wurde. Wenn diese Auffassung wirklich zutrifft und keine Milderung erfährt, haben wir uns zu fügen in der Annahme, daß besondere Erwägungen vorlagen, die sich unserer Kenntnis entziehen. Das hält niemand ab, im Sinne unserer 5. Bitte auf S. 70 des Hauptblattes für religiöse Kriegerdenkmäler an anderen Stellen einzutreten. Auch in früheren Jahrhunderten haben die Gläubigen in ganz ähnlicher Weise ihre schweren Heimsuchungen in Form von oft großen Votivbildern mit Inschriften und Namen im Herzen der Gemeinde und ihres Seelenlebens, im Gotteshaus, verewigt. Das hat mit Weltsinn, mit Politik, mit Kriegesstimmung, mit Wachhaltung von Haßgedanken nichts zu tun, sondern ist eine Heiligung des Schmerzes. Und wenn das Kriegsweh, das niemand wegzaubern kann, in religiöse Bahnen geleitet wird, dann ist für die Menschheit viel gewonnen. S. Staudhamer

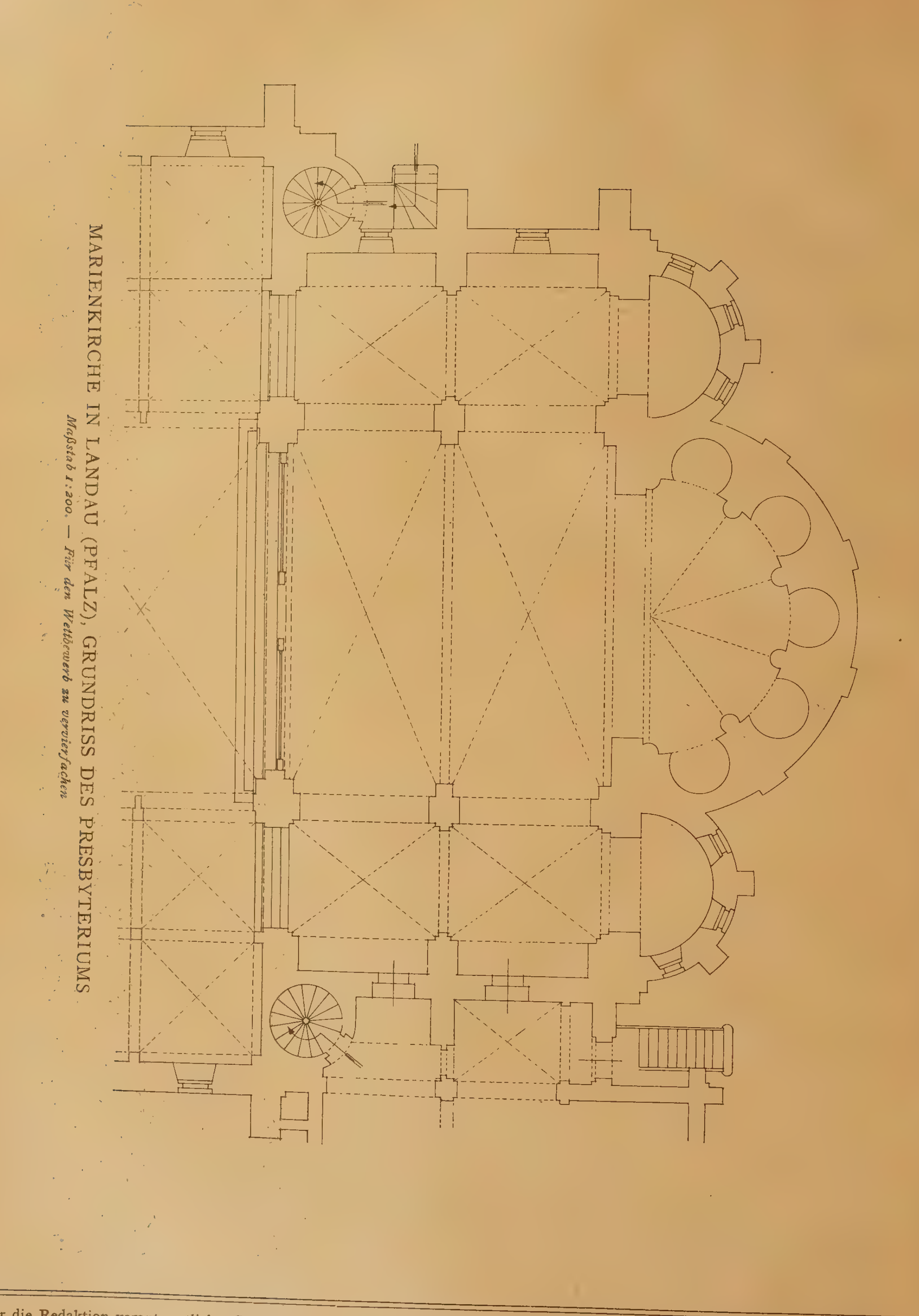
JURYWAHLEN 1923

Auf Antrag des Künstlerrates der D. Ges. f. chr. K. unterbleiben die Jurywahlen für 1923, da ihre Durchführung unverhältnismäßig hohe Kosten verursacht hätte. Die Jury 1922 fungiert weiter.



MARIENKIRCHE IN LANDAU (PFALZ), SCHNITTE DURCH DAS PRESBYTERIUM

Maßstab 1:200. — Für den Wettbewerb zu vervierfachen



MARIENKIRCHE IN LANDAU (PFALZ), GRUNDRISS DES PRESBYTERIUMS

Maßstab 1 : 200. — Für den Wettbewerb zu vervierfachen

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München



GUNTRAM LAUTENBACHER KÜCHE

Aquarellskizze. — Text S. 86 des Hauptblattes

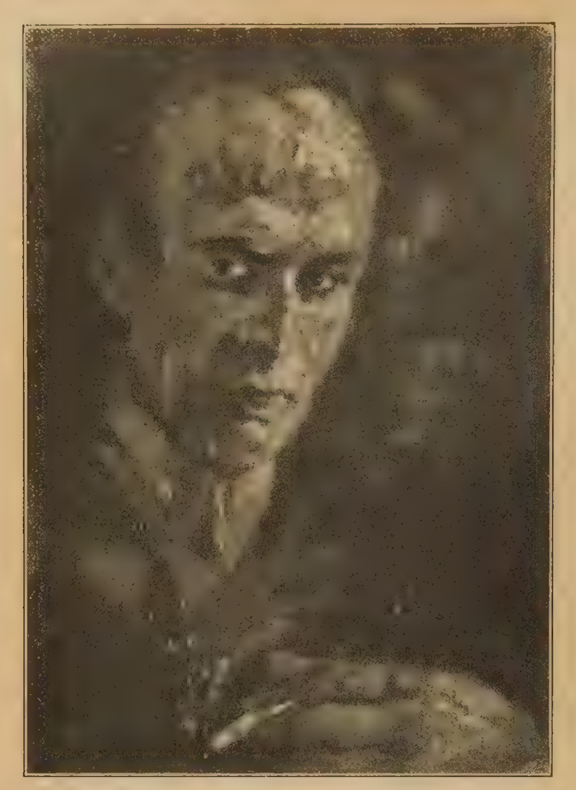
MALER-SKIZZEN

(Zu den Abb. S. 85 ff.)

»Die christliche Kunst« darf sich nicht bequem darauf beschränken, sorgfältig durchgeführte Arbeiten zu veröffentlichen, sondern muß den Leser auch in die geistige Werkstätte des Künstlers führen, um ihn den Weg wenigstens ahnen zu lassen, den das Kunstwerk von der Stunde des ersten Gedankens bis zur sichtbaren Vollendung durchläuft. Darum zeigen wir auch Vorstudien, Ideenskizzen, Entwürfe. Heute wollen wir uns in einige geistreiche Skizzen vertiefen (Abb. S. 85 ff.). Unter welchen Verhältnissen diese Arbeiten entstanden, erzählt uns der Künstler selbst auf S. 85—88; zurzeit lebt er in Regensburg.

In der bildenden Kunst ist die Skizze das, was beim Aufsatz, bei der Rede und Dichtung die »Disposition« ist: die erste Festlegung der Gedanken und ihre erste Gruppierung. Der Schriftsteller wird die für seinen Privatgebrauch bestimmte Disposition einer literarischen Schöpfung kaum sorgsam stilisieren, sondern begnügt sich mit abgerissenen Sätzen, mit flüchtigen Merk- und Schlagworten. So bildet auch der Künstler bei seiner Disposition, der Skizze, die Einzelformen nicht durch, sondern begnügt sich mit Andeutungen und Abkürzungen, z. B. mit den bloßen Kopfumrissen, in die er nur das Wesentliche des gewollten Ausdruckes legt (vgl. S. 86 und 87).

Die Skizze, die der Maler entwirft, bezweckt: 1. sich über den gedanklichen Inhalt klar zu werden; 2. für diesen die geeignetste Bildform zu finden oder ihn in eine gegebene einzupassen; 3. die Farbengebung sinngemäß, wirksam und schön zu erfinden und harmonisch zu ordnen. Je nachdem der Künstler mehr »Zeichner« oder mehr »Maler« ist, wird er die Sorge für Punkt 2 oder für Punkt 3 vorwiegen lassen: Arbeitsweise und Ergebnis wechselt mit der Künstlerindividualität und ist auch nicht wenig vom jeweiligen Zeitgeschmack beeinflußt. Die Skizze verliert sich nicht in Details, damit der schaffenden Phantasie während der Arbeit freier Spielraum bleibe und nicht ein Teil den kritischen



G. LAUTENBACHER BILDNIS CONRADI
Ölstudie. — Text S. 88 des Hauptblattes

Blick auf das Ganze trübe. In ähnlicher Weise muß auch der Kunstfreund Skizzen »lesen« lernen. Wer es nicht kann oder lernt, ist und wird kein Kenner mit selbständigem Urteil, er wird entweder das Kunstwerk nur nach dem Grade seiner sorgfältigen Ausführung oder, wie es zurzeit häufig geschieht, nach dem Maße einer wirklichen oder angenommenen »Primitivität«, richtiger Unnatürlichkeit, einschätzen, kurz: er bleibt an Äußerlichkeiten hängen.

Es gehört aber eine starke angeborne Kunstbegabung und außerdem eine längere zuverlässige praktische Schulung dazu, um eine geist- und kunstreiche Skizze von einer talentlosen zu unterscheiden. Denn bei dem ausgeführten Werke bieten die einem jeden bis zu einem gewissen Grade bekannten Naturformen Vergleichsmöglichkeiten, die wenigstens für die Details eine unmittelbare Nachprüfung zulassen. Bei der Skizze aber sind die Naturformen meist nur angedeutet, ja scheinen nicht selten vergewaltigt zu sein, und das Urteil ist lediglich auf das Gefühl, auf besondere natürliche Begabung im Verein mit ästhetischen Erfahrungen angewiesen. Dem Unerfahrenen erscheint dieselbe Skizze öfters nur wie ein wirres »Geschmier« oder »Gekritzel«, welche dem Kunstfreund Freude bereitet. Man muß aber sich nicht wirkliches Gekritzel als Kunst aufschwätzen lassen.

S. Staudhamer

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Greifswald)

(Fortsetzung)

Religiöses als solches kommt dabei wiederum noch weniger heraus als im Vorjahr gegenüber dem dafür günstigeren Vorvorjahr. Hatte W. Schmid neulich geschichtliche Mächte als Haubenstockfiguren dargestellt, so bringt er jetzt eine Aquarell-Komposition »Tragödie«, die eine Kreuzigung ist. Komposition und Farbe sind wohl das Um und Auf einer »Madonna mit Enzianen« von Fr. Benjamin. Die »Madonna« des erwähnten Foerster ist eben auch nur ein Form- und Farbespiel. Andererseits lohnt es sich, dem uns bekannten Sphärismus nachzuspüren. Marberg (Margot Stuckenberg) setzte im Vorjahr aus Halbkreisen, Strichen usw. ein »Credo quia absurdum« zusammen und kreist jetzt ein »Liebesspiel« u. dgl. Waren vorjahrs die beiden »Frauenmysterien« von Fr. Stock von einer bedeutungsvollen tieferen Phantastik, so bringt er jetzt eine »Auferstehung des Menschen«.

Die Kreisformen wandeln sich häufig in elliptische u. dgl., besonders in »Kompositionen« von A. Goetz. Sonstige geometrische Elemente, wie sie uns bereits als Träger von Phantasien makrokosmischer und mikrokosmischer, speziell auch embryonaler Art bekannt geworden sind, kehren immer wieder, sei es in eigens so benannten »Konstruktiven Zeichnungen«, sei es unter irgend welchen bestimmteren Titeln. Hatte Ruth Wilde-Parnitzke damals »Ängste« gemalt, so malt sie jetzt »Mit zittrigem Streifen«. Die verschiedenartigen Wandlungen technischer und gestaltlicher Art, die wir im Lauf der Jahre an M. Melzer erfahren haben, zuletzt mit scharf-



G. LAUTENBACHER LESENDER
Federzeichnung. — Text S. 86 des Hauptblattes



G. LAUTENBACHER FEDERZEICHNUNG ZU KATER MURR

kantigen Formen für ein Gemälde »Brücke-Stadt«, finden sich wieder in einer »Brücke«. Und um seine »Segnung« in »Drei-Aufriß« zu formen, fügt er senkrecht zur Bildfläche vertikale Latten an, so daß man vorn und von jeder Seite eine andere Ansicht bekommt.

Die expressionistische Vorliebe für satte und leuchtkräftige Farben läßt doch auch schummerige und schüttere Farben zu, letztere bei jenem Stock, damals wie jetzt, erstere bei E. Fritzsch mit seiner »Kleinen Kirche«. Einzelne Farbgruppen sind bevorzugt durch Orange bei Hanna Höch in »Frau unter Saturn« und in dem »Blauen Haus« von Hedwig Mankiewitz.

Die Graphik kommt hier über den Holzschnitt (auf schwarzem Grund bei J. Epper und bei jenem Stegemann, im übrigen bei U. Hegemann und in gut alter Weise bei G. Netzband) anscheinend nur durch satirische Lithographien hinaus, wie sie uns G. Scholz schon einmal gezeigt hat.

Die Zickzack-Blitzformen einer »Katastrophe« von O. Herzog aus dem Vorjahr weichen jetzt einer »Rotation«. Dieses Gemälde führt uns insoferne zur Plastik hinüber, als das nämliche Thema vom Künstler in getöntem Gips behandelt ist, wozu noch ein »Ich« und ein reliefierter »Fassadenentwurf« kommen. »Reliefkompositionen« bringt A. Zerning, ein getriebenes Messingrelief »Der Sündenfall« R. Götze. Von R. Belling wiederholen die »Organischen Formen« die schon bekannte Art dieses Künstlers. Holz ist in einem etwas nüchternen »St. Sebastian« von H. Janetschek vertreten. Die Materialplastik enthält abermals Feineres, als der nach Kunstpartei fragende Beschauer merkt — diesmal besonders bei Hilde Souz. Daus, unter anderem mit »Orchideenmann (ein Angsttraum)«. —

»Rheinische Abteilung a) Düsseldorfer Künstlerschaft«. Voran E. Gebhardt mit der kraftvollen Bewegtheit seines Moses, der das Gelobte Land sieht, und mit einem Frauenbildnis. Von J. Huber-Feldkirch begrüßen wir »Die hl. drei Könige«, von A. Münzer die vor einer zerstörten Kirche lagernden »Schläfer«, von L. Keller ein männliches Bildnis. »Franziskus predigt den wilden Tieren« von J. Bell ist sympathischer als der fast karikierte »Franziskus« von P. Bücher. Aber wie kommt in diese traditionsfreudige Abteilung Fr. Burmann mit seiner »Geburt« und mit einem Farbstück »Asketen«?

Müssen wir bei den Neuesten auf eigentliche Landschaft verzichten, so blüht sie hier in bester alter Weise, ohne daß wir erst näher einzugehen brauchen auf die feinsinnigen Leistungen eines H. Liesegang (»Ein stiller Winkel«), eines Fr. Koehler (»Spätnachmittag am Rhein«), eines Fr. Westendorp (»Blick auf Köln«); auch H. Seyppel (»Die Münsterkirche in Essen«) schließt sich da gut an.

»b) Das junge Rheinland«. Malerei tritt da wenig hervor, am ehesten noch durch Farbstücke wie »Das alte Observatorium« von J. Marx-Leidenhausen und besonders ein Stilleben »Harmonie in Rosa« von C. Lahs; dazu noch ähnliche Aquarelle von U. Leman. Eine »Ruine« und die Krypta einer Kirche malt A. Erbach. Graphisches ist vertreten durch wenige Radierungen, darunter ein expressionistischer »Karfreitag«, dann durch Kaltnadel von H. Rilke, durch Lithographien von Fr. Marten zu sinnigen Versen von Tieren.

In der jungrheinischen Plastik ragen Holzarbeiten hervor, zumal von A. Dannemann: Einzelfiguren in Ebenholz, dagegen in Lindenholz ein aus vier Figuren mit unsympathischen Gesichtern bestehendes Hochrelief »Pietà«. Ähnlich die polychrome Holz-Madonna von E. Guntermann. Aus Kunststein ist ein »Kummer« von E. Gottschalk. Das »Eva«-Thema behandelt B. Sopher, das von »Mutter und Kind« W. Holländer. —

Eine Abteilung »Bilder aus Berliner Privatbesitz« ist leider nicht katalogisiert, anscheinend ohne viel Schaden; es handelt sich um verschiedene Stücke aus einer weder ältesten noch neuesten Zeit. Um so mehr Aufmerksamkeit läßt sich der (jene Gruppe einschließenden) sonstigen »Abteilung des Vereins Berliner Künstler« widmen. (Schluß folgt)

K. SCHLEIBNERS GEBURTSTAG

Infolge eines Druckversehens ist auf S. 20 des Beiblattes statt des 27. Februar der 23. Februar als Geburtsdatum Kaspar Schleibners angegeben.



GUNTRAM LAUTENBACHER — MUSIK
Federzeichnung

um die wahren Ziele unserer christkatholischen Kunst Ringende im ganzen nur gutheißen und aus voller Seele begrüßen kann.

Daß von seiten eines Priesters hier endlich, in klaren Sätzen geformt, das ausgesprochen wird, was viele katholische Künstler schon längst gefühlt, mit sich herumgetragen haben, daß es nun endlich programmatisch zusammengestellt wurde, kann bei diesen nur freudige Zustimmung wecken. Unwidersprochene Zustimmung wird er sicher finden in seinem Ziele und im großen ganzen auch bezüglich der gezeigten Wege, wohl auch, so denke ich mir, bei den Vorkämpfern in dieser heiligen Sache, bei den Benediktinern, welche seit Jahrzehnten schon, wenn auch ohne schreiende Reklame, so doch wirksam hierfür gekämpft haben. Ich kann mir auch denken, daß diese den Verfasser auch nicht dort bekämpfen wollen, wo er denselben entgegentritt, im Kapitel: »Die Tragweite der Grundmerkmale für den Stil des Gesamtkunstwerkes der heiligen Messe.« Denn auch hier weicht er nur scheinbar von ihnen ab, und er verkennt meines Erachtens den Benediktinischen Gedanken Dieser will nicht, wie er ausführt, schon abgeschlossene, vollendete Ruhe im Besitze der Verklärung in Christo — möglich ist dieses nur im Jenseits — sondern er hat dies im Ziele und damit ist doch von selbst Richtung gegeben. Daher ja auch die Handlung, das heilige Opfer, wie Raum und Zeit es verlangen. So sind aber auch die aufbauenden Momente dazu von sich aus notwendig, zur liturgischen Handlung sowohl, wie zu den sie begleitenden Künsten. Sie bleiben aber lediglich Mittel und dürfen nicht, wie der Verfasser will, in gewisser Hinsicht Prinzip werden, so daß das liturgisch-künstlerische Ganze in der Objektivität eine Einschränkung erfährt, wie er auf Seite 15 ausführt.

Ich möchte ihm hier lediglich hinsichtlich der die Liturgie begleitenden Künste antworten.

Wie für das Beten überhaupt in der Liturgie durch die Kirche eine lex orandi gegeben ist (vergleiche Ecclesia orans I. Bändchen: Liturgisches Beten), nach der sich alles Beten mehr oder weniger richten muß, um wahr zu bleiben, so hat die

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Joseph Guntermann (München) zeichnete für die Verlagsanstalt J. Steinbrenner in Winterberg (Böhmen) Randzeichnungen für ein Gebetbuch. Sie tragen den Stempel seiner bestimmten und dabei anmutigen Linienführung. Eine Reihe der ornamentalen Blätter, die alle streng als festumschlossene Umfassungen des Textes behandelt sind, hat der Künstler mit figürlichen Darstellungen bereichert, die er sehr sinnvoll erfand. Hierher gehören die zwei Blätter der Unbefleckten Empfängnis, die reichen Blätter des Te Deum, Herz Jesu, Gottesmutter. Die Formen sind so berechnet, daß sie sich für das Auge einheitlich mit den Lettern verschmelzen. S. St.

BÜCHERSCHAU

Christozentrische Kirchenkunst, von J. van Aachen aus dem Verlag von A. Theben, Gladbeck i. W., Preis 70 M.

Wir haben hier ein Werk vor uns, das ein jeder

Kirche sicherlich auch eine lex fingendi, nach deren Normen sich alles künstlerische Bilden richten muß, um wahr zu bleiben, wenn diese lex auch nicht so klar formuliert worden ist, wie erstere. Zweck dieses Gesetzes ist die wahrheitliche und damit schöne Ausgestaltung der christozentrischen Handlung in der hl. Messe. Wie diese Ausgestaltung aufzufassen ist, kann nicht der subjektiven Empfindung preisgegeben werden, sondern muß durch kirchliche Anschauung bestimmt sein. Erst die Ausführung dieser Auffassung wird naturgemäß von persönlicher Art sein. Also die persönliche Note, welche den künstlerischen Ton ausmacht, fließt von selbst ein, das Motiv ist jedoch durch die Kirche zu bestimmen. Und das gerade ist es, was die christkatholische Kunst so fruchtbar gemacht hatte, daß hier den Künstlern von altersher wirkliche Motive, Gedanken, Ideen durch die Kirche gegeben und daß diese Gedanken das Wesentliche der neuen Kunst wurden, gegenüber der Antike, bei der die Form Wesenszweck war. Und dies gerade und hauptsächlich bei der kirchlichen Raumschöpfung! Alles, aber auch alles, ist da vom Altar als dem Zentrum aus zu bilden und zu vergeistigen. Die Art des Bildens ergibt von selbst mit der weiteren Entfernung davon ein Ausklingen. Aber im Prinzip muß alles geistig auf ihn gerichtet sein. Und wie das höchste Ziel im heiligen Opfer die verklärte Ruhe bildet, so wird auch der Altar selbst und damit seine Ausstrahlung, der Raum, diese als Ziel haben müssen. Dort bei der Ursache Ruhe, hier Streben, verträgt sich nicht miteinander. Das erzeugte Motiv muß von gleicher Art sein. Erst in den stofflichen Einzelgebilden des Raummotives z. B. in den abschließenden Wänden ist Auflösung in die Einzelheiten der aufbauenden Kräfte zu zeigen, die aber nicht ihretwegen, sondern des Ganzen wegen da sein und auch so erscheinen müssen. Dort hat Streben und Bannen miteinander zu ringen. Das Resultat im ganzen muß damit aber Harmonie, d. i. lebensvolle Ruhe, keine tote Ruhe, wie bei antiken Werken, sein.



GUNTRAM LAUTENBACHER — IM TURM
Federzeichnung. — Text S. 88 des Hauptblattes

In der einheitlichen christozentrischen Zusammenfassung all dieser Gedanken werden auch alle Künste auf einem sicheren Boden einheitlich gerichtet, zusammenarbeitend fruchtbar, was doch auch wieder für die Höchstleistung des Ganzen zu fordern ist. Wie abwechslungsreich ist die christliche Kunst vom Frühchristentum an bis zur gotischen Zeit, in den einzelnen Ländern sowohl, als auch zusammen betrachtet, bei einer trotzdem vorhandenen Einheitlichkeit in der Auffassung von räumlicher Harmonie und Unterordnung aller Künste unter die Architektur! Und wie kommen trotzdem, ja gerade deshalb alle Kunstzweige zu ihrem Rechte!

Gewiß gibt es keine objektive kirchliche Kunst im Sinne eines bestimmten, für alle Zeiten gültigen Stiles, aber nur deshalb, weil ein »Stil«, der alles nur nach einer Richtung »istisch« vergewaltigt, an sich keine Berechtigung hat, und die Zeiten, welche dem huldigten, von der Wahrheit der Kunst mehr oder weniger abgewichen sind. Würde die Christenheit in ihrem religiösen Leben einen stetigen Weg nach oben gewandelt sein — und dies



GUNTRAM LAUTENBACHER KALVARIA

Skizze. — Federzeichnung

ist doch als Ideal anzustreben, — so hätte sie sicherlich auch eine Kunst in stetiger Entwicklung nach oben aufzuweisen. Das geschichtliche Andere ist aus der menschlichen Natur heraus wohl zu erklären, aber doch nicht als das Ideelle, einzig Mögliche hinzustellen.

Wohlan denn, laßt uns von neuem den von Anfang an gezeigten, richtigen Weg einschlagen!

Zum Schlusse eine Bemerkung zur Anmerkung 9 des Verfassers betr. meine Arbeit »Über das Wesen des katholischen Kirchenbaues«.

Die Folgen meines Ergebnisses: Gestaltung des Kirchenraumes von der Altarstelle aus, auch in einer entsprechenden Forderung für die Gegenwart zu ziehen, deutete ich doch an; ich mußte aber eine bestimmte Programmforderung unterlassen, weil darüber zu bestimmen, Sache der Kirche und ihrer Verwalter, der Bischöfe, bleiben mußte.

Veith

Beigeordneter und Stadtbaurat der Stadt Trier

Ich klopfe an! Kommuniongeschichten für die Jugend. Von Schwester Maria Natalia, Ursuline der Kongregation Calvarienberg-Abweiler. Mit Buchschmuck von Bruder Notker Becker, Benediktiner der Abtei Maria-Laach. Freiburg i. Br., Herder & Co.

Mutter Natalia aus dem Krefelder Ursulineninstitut schrieb herzinnige Kommuniongeschichten für Buben und Mädchen aus einem vollen religiösen Herzen heraus. Bruder Notker stattete das Buch mit trefflichen Erzeugnissen einer gepflegten Griffelkunst aus. In den großen Zügen mahnen die Illustrationen, die das Werk nicht nur begleiten, sondern eins geworden sind mit seinem Geiste, an die hieratische Kunst Beurons. In Einzelheiten weiß der Künstler aber auch genreartig die Dinge zu geben, wie sie die Jugend einmal liebt, die auch etwas zum »Anschauen« haben will. Und wie vieles weiß der Künstler in inniger Verbindung mit der Schriftstellerin zu erzählen aus einer Welt, die nicht die des Klosters ist. Künstlerische Geschichtenbücher sind aber immer zu empfehlen, wenn sie mit der Erbauung den Geschmack, den auch der Verlag durch seine gediegene Ausstattung unterstützte, verbinden.

W. Zils-München

Schulbibel für die katholischen Schulen Bayerns. Bearbeitet von Dr. M. Buchberger, Generalvikar in München. Bildschmuck von Hans Huber-Sulzemoos. Lehrmittelabteilung des Verlages Jos. Kösel und Friedr. Pustet K. G., München.

Für die oberen Klassen der katholischen Schulen Bayerns wurde im Jahre 1922 eine Schulbibel eingeführt, deren Text H. H. Generalvikar Dr. Buchberger in München mit der diesem Sachwalter der Erzdiözese München und Freising eigenen Sorgfalt besorgte. Worauf aber wir hier hinzuweisen haben, ist die vorbildliche Bildausstattung der »Schulbibel«. Daß einem in diesen Blättern rühmlich bekannten Vertreter der christlichen Kunst Gelegenheit ward, in dieser Weise den künstlerischen Geschmack in den Schulen zu heben, verdient die höchste Anerkennung. Mögen andere Schulbuchverleger hieraus lernen. Huber-Sulzemoos darf für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, daß er es durch seinen Bildschmuck zuwege bringen wird, daß die Jugend die »Schulbibel« nach der Schulentlassung nicht zur Seite legt. Auf diese Weise wird dann die Bibel wirklich das, was sie schon lange hätte sein müssen, ein Hausbuch. Man sieht also, daß einer wirklich künstlerischen Kunst auch die praktisch-religiöse Nutzanwendung folgen kann und wird. Ich denke mir, daß der Religionslehrer mit dieser Bibel in der Hand auch manch guten Grund legen kann zur Betrachtung christlicher Kunstwerke, was wiederum einer vertieften Andacht zum Segen gereicht. Dieser Punkt christlicher Pädagogik darf in den Priester- und Lehrerseminarien nicht gering bewertet werden.

W. Zils-München

Liturgisches Handlexikon von Joseph Braun S. J., Professor am Ignatiuskolleg zu Valken-

burg. Verlag Jos. Kösel und Friedrich Pustet K.-G., Verlagsabteilung Regensburg.

Es erschien mir notwendig, auf dieses handliche Büchlein hinzuweisen. In liturgischen Dingen herrschen oft Unklarheiten oder gar falsche Vorstellungen selbst in Kreisen der christlichen Künstler und Kunstschriftsteller. Es mag daher kommen, daß bisher eine kurze, präzise, dabei vom kirchlichen Standpunkt völlig einwandfreie Zusammenstellung fehlte. Die größeren Werke wandten sich in erster Linie an theologische Kreise, waren auch schon früher teuer, so daß sie der Künstler gerade in der Anfangszeit seiner religiösen Kunstbetätigung nicht kaufen konnte. In dem Handlexikon von Pater Braun findet er nun zu immerhin noch erschwinglichem Preise das, was er braucht, wenn ihm die christliche Kunst Herzensbedürfnis und Ausfluß des inneren Erlebnisses ist. Um nur einige Beispiele gleich aus dem ersten Buchstaben des Alphabets anzuführen, die Beschreibung einer Abtsweihe, eines Adlerpultes, des Agnus Dei, der Alba, des Altars mit seinen Teilen, der Apostelleuchter. Daß es dem Künstler auch in seinem Berufe zum Vorteil gereicht, wenn er sich über die tiefere, leider gerade in gebildeten Kreisen allzu wenig bekannte Bedeutung der Liturgik und der Geschichte der Zeremonien und der Kirchenausstattung unterrichtet, bedarf kaum der Versicherung. Unter dem einschlägigen Stichwort steht in staunenswerter Kürze das Wissenswerteste in liturgisch-technischer und historischer Hinsicht. Wo sich das Bedürfnis oder die Notwendigkeit ergibt, über einen Gegenstand noch die spezielle Literatur nachzuschlagen, bringt das ausführliche Literaturverzeichnis den entsprechenden Hinweis.

W. Zils-München

Wilhelm Steinhausen. Eine Einführung zum Verständnis der geistigen Grundlagen und eine Auswahl von Hauptdokumenten seines Schaffens. Von Dr. Oscar Bayer. Erschienen im Furche-Verlag, Berlin 1921.

Die Literatur über Wilhelm Steinhausen ist nicht so reichlich, als man es angesichts der großen Beliebtheit, deren sich dieser Künstler in weiten Kreisen erfreut, erwarten könnte. Außer einigen Bilderveröffentlichungen kommen wesentlich nur die vor Jahrzehnten erschienenen Bücher von Koch und von Lübbecke in Betracht. Ihnen hat sich jetzt das oben genannte Werk angeschlossen. Es geht nicht darauf aus, eine eingehende Biographie Steinhausens zu geben, die es vielmehr nur in allerkürzester Form erledigt, sondern es stellt sich zur Aufgabe, die beiden wichtigsten Inhalts- und Leitgedanken dieser Kunst zu suchen, die, aus einfachen Anfängen hervorgegangen, auch dauernd einfach, dabei in ihren Leistungen ziemlich unausgeglichen geblieben ist. Diese beiden Hauptgesichtspunkte sind nach Bayer der poetisch-lyrische und der religiös-mystische, welchen letzteren der Verfasser mit jenem des Mittelalters, ja gar des hl. Franziskus vergleichen möchte. Das geht natürlich viel zu weit. Steinhausen ist weder mit Giotto und ähnlichen Meistern zu vergleichen, obgleich sich äußere Anklänge finden, noch mit Rembrandt, der ersichtlich auf ihn gewirkt hat, noch mit den Nazarenern, als deren letzter er oft gepriesen wird. Aber auch nicht mit den großen Künstlern unserer Spät-



GUNTRAM LAUTENBACHER — PIETÀ

Skizze. Getönte Federzeichnung. Text S. 88 des Hauptblattes



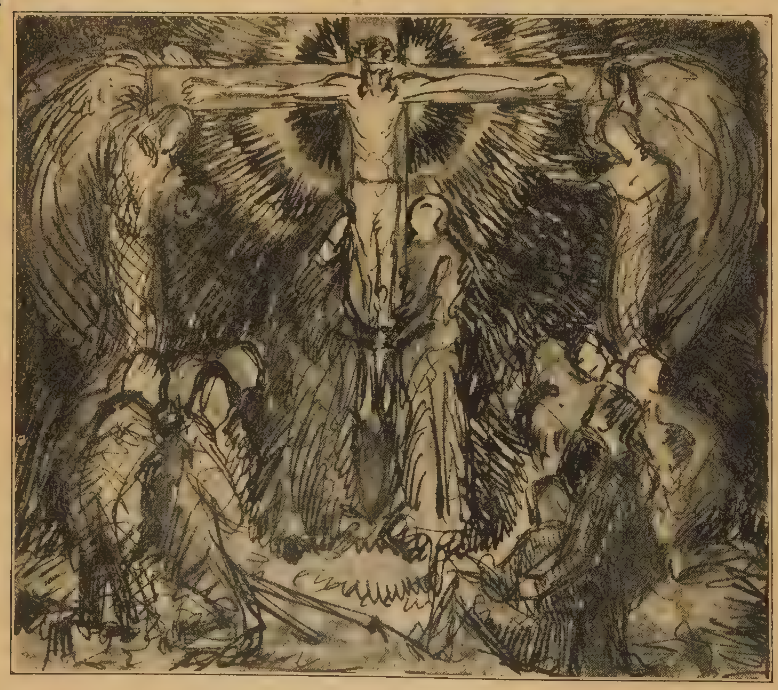
GUNTRAM LAUTENBACHER HL. NACHT

Skizze. Federzeichnung

romantik, so wenig wie mit denen der neuesten romantisierenden Richtungen. Die innerliche Auffassung, mit der er den Anregungen der Natur und besonders auch denen der Religion gegenübertritt, ist nicht die der Katholiken, sie neigt zum Pantheismus, gefühlt und gesehen durch das Medium des Pietismus. Was Steinhausens Kunst erfreulich macht, ist ihre Bescheidenheit, die Wärme ihres Empfindens, ihre Reinheit, das in ihr sich aussprechende lebhafte Gefühl für die Hoheit der Natur, die er sub specie aeterni betrachtet und mit der menschlichen Seele in Einklang bringt. Die Herstellung ihrer Einheit mit Gott trennt diese Auffassung aber von der unsrigen. Als religiöser Maler bleibt Steinhausen im Banne seines Sehnens und Suchens. Daß diesem aus den oben angedeuteten Gründen kein Finden beschieden sein kann, ist dem Katholiken klar, dem hier besprochenen Buche aber nicht. — Es bringt neben dem mit warmem Interesse und löblicher Objektivität geschriebenen Texte 36 vorsichtig ausgewählte, gut wiedergegebene, zum Teil farbige Bilder, einzelne unbekannte dabei, befriedigt überhaupt (mit Ausnahme der Titelzeichnung) durch Geschmack und Gediegenheit der Ausstattung. Doering

Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. Von Ulrich Christoffel. 175 Seiten 8° mit 84 Textbildern und Beilagen. München 1920. Verlag Franz Hanfstaengl. Preis geh. M. 35.—.

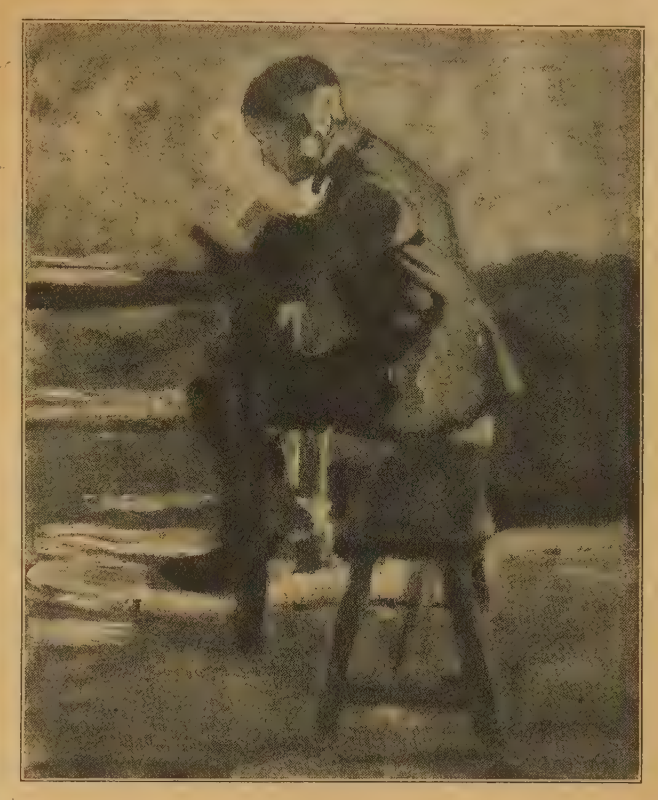
Das vorzüglich ausgestattete Buch tritt nicht als eine zufällige Erscheinung, nicht als Erzeugnis einer willkürlichen Wahl vor die Öffentlichkeit. Die Zeit des Niederganges der deutschen Macht ist wie vor hundert Jahren die des Aufschwunges des geistigen Deutschtums, kundgetan im Aufleben romantischer Welt- und Lebensauffassung, sich offenbarend in jenem Schwunge reiner, dem Unwirklichen, Übernatürlichen zugewandter Gedanken, zum Unterschiede gegen die Leidenschaftlichkeit der französischen Romantik. Einfachheit, Gesundheit und Ursprünglichkeit des Empfindens, Festigkeit und Unbefangenheit des Glaubens, Schönheit des Herzens und der Phantasie sind Kennzeichen der deutschen Romantik. Die frühere sucht ihre Erkenntnis auf dem Wege zu Unendlichkeiten, die spätere mit glückseligem Versenken in den Reichtum der Welt des Kleinen. Den Künstlern der deut-



GUNTRAM LAUTENBACHER CHRISTUS AM KREUZ

Skizze. Farbig getönte Federzeichnung

schen Romantik ist eine ahnungsvolle, selbstschöpferische und an tiefstem, nachfühlendem Verständnisse reiche dichterische Art eigen, die sie fähig macht, zur Seele des kindlich unverdorben gebliebenen Volkes in der eigensten Sprache dieser Seele zu reden. Man hat der romantischen Kunst diesen literarischen Zug zum Vorwurf gemacht, ohne zu bedenken, welch köstliche Schätze sie gerade durch ihn dem deutschen Volke wiedergewonnen und wahrhaft zu eigen gemacht hat. Dies Schätzegraben, Schätzespenden gelingt den Künstlern der deutschen Romantik besser durch die frische Unmittelbarkeit der Zeichnung als durch ausgeführte Werke und Gemälde. Aus der Zeichnung spricht das Seelenleben der romantischen Kunst, aus ihr läßt sich das Wesen der Romantik, aus diesem Wesen umgekehrt der Stil der romantischen Kunst erklären. Diese Erklärung und die der romantischen Zeichnung aus sich selbst herauszufinden, hat sich das Christoffelsche Buch zur Aufgabe gestellt. Bescheiden stellt es die Wissenschaftlichkeit seiner Untersuchungen in Abrede. Aber es bleibt ihm doch das Verdienst, in das Wesen der Romantik einzuführen und seine Erklärungen an Hand der Bilder zu einem hohen Genusse zu machen. Man erkennt den Zögling der Wölfflin-Schule. Er lehrt uns Runge, Rethel, Schwind, Führich, Richter, Cornelius und viele andere in jenem Zusammenhange von Kunst und Leben kennen und würdigen, aus dessen Größe ihre eigene stammt. Er will nicht nur lehren, sondern durch Lehre und Bild die romantische Kunst wiedererwecken helfen. Zahlreiche, bisher wenig oder gar nicht bekannte Bilder zeigt das Buch neben solchen, die jeder zu kennen glaubte, bis sie an dieser Stelle die Tiefe ihres Sinnes, die innere Notwendigkeit ihres Seins erst enthüllten. Das Buch ist ein Gewinn für die Erkenntnis wichtigster Momente, auf denen die unzerstörbare Kraft unseres Deutschtums beruht. Ein noch größerer Gewinn wäre es, seine Aufgabe erschöpfte es in Wirklichkeit freilich erst dann, wenn es auch die ungeheure und entscheidende Bedeutung klar ans Licht gestellt hätte, welche für die Romantik und ihre Künstler die Religion gehabt hat. Das Moment nicht genügend beachtet zu haben, ist der Mangel des Buches. Doering



GUNTRAM LAUTENBACHER — IM FREIEN

Temperastudie

Anton Geitner, Das christliche Grabmal. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. München 1922. Mit 122 Bildern. 82 S. gr. 8°. Preis geh. 1920 M.

Der um die Förderung der modernen Friedhofskultur verdiente Verfasser gibt einen Überblick über die Ideen, nach denen er Friedhof und Grabmal würdig gestaltet und zu neuer künstlerischer Höhe erhoben sehen möchte. Die Darstellung ist kurz, gedrungen, treffend, warmherzig, stilistisch schön. Die einschlägige Literatur ist sorgfältig berücksichtigt und durchdacht. Die Schrift zerlegt sich in vier Kapitel. Im ersten erläutert Verfasser den Zweck, die Lage und Anlage des Friedhofes, der eine Stätte des Ewigkeitsgedankens ist. Diese erhabene Bedeutung muß sich schon in der Anlage des Friedhofes kundgeben. Sie tut es am schönsten in dem Typus der Waldfriedhöfe. Alle Einzelheiten, die Umgrenzung, der Eingang, die Friedhofkapelle müssen sich zur großen Harmonie vereinigen, und am Hochkreuz muß der Heiland tröstend und mahnend seine Arme ausbreiten. Beherzigenswerte Worte spricht Verfasser für die Erhaltung alter Friedhöfe. Im zweiten Kapitel behandelt er das Grabmal und dessen Idee. Er geißelt die auf dem Gebiete der Friedhofskunst in der Neuzeit eingetretene Verwirrung, den Hang nach leerer Äußerlichkeit. Das Grabmal soll schön sein, nicht wie einst bei den Heiden als Schlußstein der Existenz, sondern als Brücke zur Ewigkeit. Darum muß sich eine religiöse Idee in ihm aussprechen. Grundform bleibt das Kreuz. Für bildnerischen Schmuck eignen sich die christlichen Symbole, reichste Motive findet man in der Heilsgeschichte. Von Gestalten erscheine vor allem der Heiland, nach ihm die Mutter Gottes. Wie man auch Bildnisse Verstorbener in künstlerischer Weise mit anbringen kann, wird an vorbildlichen Beispielen erläutert. Das dritte Kapitel bespricht die wichtigsten Formen des Grabmales und erhebt mit Entschiedenheit die berechtigte Forderung nach heimatlichem Werkstoff und volkstümlicher Ausgestaltung. In drei Abschnitten werden das steinerne, das schmiedeeiserne, das hölzerne Grabmal besprochen, Irrtum und richtige Lösung einander gegenübergestellt. Auf die Einzelheiten einzugehen, würde hier zu weit führen. Ein vierter Abschnitt gibt dankenswerte Anregungen für Grabschriften, ein fünfter handelt vom Blumenschmucke. — Das letzte Kapitel »Friedhofsberatung« wendet sich an alle, die zur Förderung der edlen Sache helfen können und sollen. Ihnen wird besonders eindringlich ans Herz gelegt, daß, wegen des Charakters der Friedhöfe als wich-



GUNTRAM LAUTENBACHER HORTUS CONCLUSUS
AUS DER FOLGE VON 7 HOLZSCHNITTEN „O STERN UND BLUME“

tige Kult- und zugleich Kulturstätten, sie Schöpfungen wahrer Kunst werden müssen. Die Bedeutung der von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst jederzeit zu erwartenden ideellen Beihilfe wird nach Gebühr mit Lebhaftigkeit hervorgehoben. — Die Bilder sind vorzüglich ausgewählt, um die Ideen des Verfassers zu erläutern und gleichzeitig das Buch aufs schönste zu schmücken. — Das Werk ist von so großer Wichtigkeit, daß ihm Verbreitung in weitesten Kreisen zu wünschen ist. Insbesondere ist es dringend notwendig für jede Pfarrbibliothek.

Doering

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

DIE KÖLNER DIÖZESAN-SYNODE (1922) UND DIE KIRCHLICHE KUNSTPFLEGE

Der offizielle Bericht über die Synode in Köln (Die Diözesan-Synode des Erzbistums Köln 1922, am 10., 11. und 12. Oktober 1922, Köln, Kommissionsverlag von J. P. Bachem) enthält folgende beachtenswerte Dekrete (S. 68—70) und Resolutionen (S. 90 bis 91) zur kirchlichen Kunstpflege. Dekret:

I. Aufgabe und notwendige Eigenschaften der kirchlichen bildenden Kunst.

1. Die kirchliche bildende Kunst hat die Aufgabe, die dem Kultus dienenden Gebäude zu schaffen und ihrem erhabenen Zwecke entsprechend auszustatten und zu schmücken, wie auch die bei den heiligen Verrichtungen gebrauchten Gegenstände angemessen und würdig zu gestalten. Sie soll Gottes Ehre verkünden, indem sie seine Erhabenheit und Schönheit in ihren Werken widerspiegelt, aber auch dadurch seine Verherrlichung fördern, daß sie die gottesdienstlichen Handlungen mit größerer äußerer Würde und Schönheit umgibt und das Gemüt des Gläubigen über das Alltägliche zum Himmlischen emporhebt. Die kirchliche Kunst wird hierdurch gleichzeitig ein wichtiges Erziehungsmittel zur Religiosität und eine wirksame Unterstützung der Seelsorge.

2. Da also die kirchliche Kunst mit dem gottesdienstlichen Leben der Kirche aufs innigste zusammenhängt, so muß von ihren Werken verlangt werden, daß sie vom Geiste der Liturgie durchweht sind, daß sie nichts enthalten, was der christlichen Lehre oder den sittlichen Grundsätzen widerspricht, daß sie kein ausgesprochen weltliches Gepräge an sich tragen, daß sie durch Verständlichkeit und religiöse Tiefe das christliche Volk belehren und erbauen (vgl. CJC. can. 1164, 1268, 1279, 1296).

3. Die Werke der Baukunst sollen ruhigen Ernst besitzen und durch ihre Anlage und Form auf die Erhabenheit der gottesdienstlichen Verrichtungen hinweisen, den Besucher vom bloß Weltlichen abziehen und religiöse Erhebung in ihm fördern. — Die Werke der Plastik und Malerei (sowohl der Bauplastik und Wandmalerei, wie der freien Kunst, — und dasselbe gilt von der religiösen Kunst überhaupt —) sollen auch auf die kirchliche Überlieferung Rücksicht nehmen, das Heilige so darstellen, daß sie beim gläubigen Volk nicht Unlust und Mißbehagen, sondern Andacht und fromme Gedanken zu wecken geeignet sind.

II. Förderung originaler Kunstwerke.

1. Trotz der gegenwärtigen schwierigen Verhältnisse sind aus der Kirche, soweit es eben möglich ist, die Erzeugnisse der Massenfabrikation fernzuhalten, und es ist nur das beseelte Werk des ernsten christlichen Künstlers zuzulassen, der sich die kirchlicherseits an ihn zu stellenden Grundforderungen zu eigen gemacht hat. Hinsichtlich des Stiles und auch der Formengebung im einzelnen soll die Freiheit des Künstlers nicht weiter beschränkt werden, als es das Wesen der Sache und dementsprechend das kirchliche Recht verlangt.

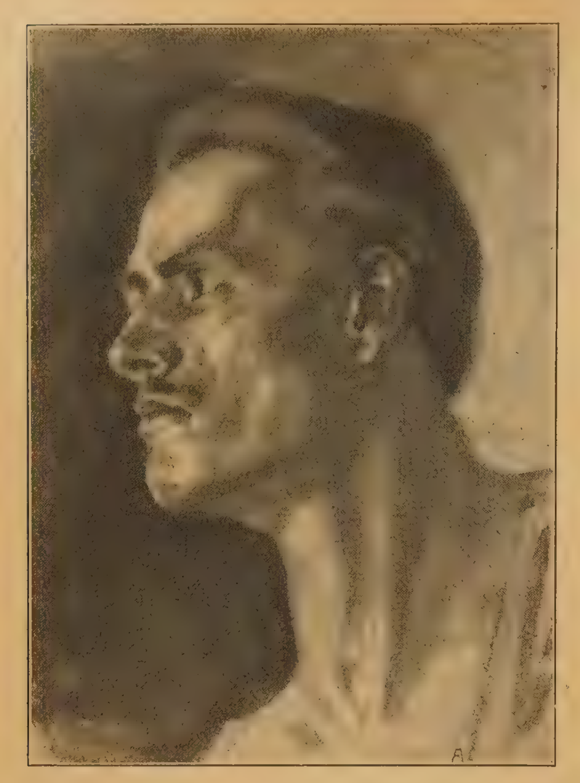
2. Der Geistliche lasse sich nicht aus Bequemlichkeit oder durch Preisunterschiede verleiten, fertige, aber unkünstlerische und geschmacklose Ware an Stelle von Originalwerken zu erwerben. Im Interesse der künstlerischen Durchführung eines Auftrages zeige er die erforderliche Geduld und zahle einen gerechten Preis.

III. Kirchliche Kunst- und Denkmalpflege.

1. Die kirchliche Kunst- und Denkmalpflege umfaßt alle Werke der christlich-religiösen Kunst aus alter wie neuer Zeit, also nicht nur das Gotteshaus und seine gesamte Einrichtung, sondern auch die kirchlichen Nebengebäude (z. B. Vereinshaus, auch Pfarrhaus usw.) und den Friedhof, ferner das große Gebiet der kirchlichen Kleinkunst und religiösen Hauskunst, wie Devotionalien, Heiligenfiguren, Heiligenbildchen, Vereinsdiplome, Totenzettel u. a. m. Auch hier sind bei Neuanschaffungen die unter Nr. I und II aufgestellten Forderungen festzuhalten.

2. Hinsichtlich der kirchlichen Denkmalpflege im besonderen sind die vom allgemeinen kirchlichen Rechte und die von der Erzbischöflichen Behörde erlassenen Bestimmungen über Sicherung, sachgemäße Behandlung und Veräußerung der kirchlichen Gegenstände, Paramente und Geräte sorgfältig zu beobachten.

3. In jeder Kirche ist das vom kirchlichen Rechte (can. 1296) vorgeschriebene Inventar anzulegen, auf Grund dessen die kirchenbehördlichen Revisionen des Kirchengebäudes und seiner sämtlichen Einrichtungs- und Ausstattungsgegenstände zu erfolgen haben.



ANTON EDER † STUDIE (SELBSTBILDNIS)

IV. Erforderliche oberhirtliche Genehmigung zu alten Kunstaufträgen und zu Veränderungen im Denkmalsbestande.

1. Den Geistlichen wird größte Vorsicht bei Bestellung von Bauplänen oder Bauskizzen zur Pflicht gemacht. Auch der bescheidenste kirchliche Bau darf nur einem nachweislich befähigten Kirchenbau-Architekten bzw. Baumeister angetragen werden und zwar immer nur unter dem ausdrücklichen Vorbehalte der Genehmigung des Generalvikariates. Ebenso müssen sämtliche größere Inventar-Anschaffungen (Altäre, Kommunionbank, Kanzel, Taufstein, Statuen, Orgel, Glocken, Beleuchtungskörper, Heizanlagen usw.) und die Kirchenbemalungen (auch Glasmalereien) in den Plänen und Entwürfen dem Generalvikariat vor jeder festen Bestellung unterbreitet werden. Alle eigenmächtigen Anschaffungen werden hiermit erneut verboten; die Gefahr, dem Architekten oder Künstler Abfindungssummen zahlen zu müssen, hat der Kirchenvorstand oder je nachdem der Geistliche persönlich zu tragen.

2. Ebenso soll der Geistliche sich von allen voreiligen und selbständigen Eingriffen in die künstlerisch wertvollen Bestandteile des kirchlichen Besitzes hüten; er muß sich hierbei und besonders bei Restaurierungen, Veräußerungen oder Umtauschungen oder Entleihungen der oberhirtlichen Genehmigung versichern.

3. Jedes Dekanat bestelle aus seinem Klerus einen dem Generalvikariat namhaft zu machenden Geistlichen, der den Fragen der kirchlichen Kunst- und Denkmalpflege seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet und für die Beratung seiner Amtsbrüder in diesen Dingen sowie die Information der kirchlichen Behörde tätig ist.

Resolutionen zur kirchlichen Kunstpflege.

1. Merkheft für kirchliche Kunst und Denkmalpflege.

Die Synode wünscht, daß die für die kirchliche Kunst und Denkmalpflege geltenden allgemeinen kirchlichen und Diözesanbestimmungen als besonderes Heft gedruckt werden. Dieses Heft, welches zugleich praktische Ratschläge über das Verfahren bei kirchlichen Neubauten und baulichen Veränderungen, über Kirchenausstattung, über Preisausschreiben und Wettbewerbe, über Wiederinstandsetzung kirchlicher Einrichtungs- und Ausstattungsgegenstände enthalten muß, soll für jedes Pfarrarchiv von Amts wegen angeschafft werden.

2. Studium der kirchlichen Kunst.

Die Synode begrüßt das große Interesse für die Förderung der Theologiestudierenden in der Liebe zur christlichen Kunst, das sich in der Aufnahme von Vorlesungen über das Wesen und die Geschichte der christlichen Kunst in den Studienplan ausspricht, möchte aber anregen, noch eine Einführung in die kirchliche Kunstpflege und den kirchlichen Denkmalschutz der Gegenwart als Pflichtvorlesung hinzuzufügen.

Für die Geistlichen empfiehlt die Synode die Veranstaltung von Kursen über kirchliche Kunst und Denkmalpflege, die unter Zusammenfassung mehrerer Dekanate an verschiedenen Orten des Erzbistums zu halten sind, die Abhaltung von Vorträgen über kirchliche Kunst und kirchlichen Denkmalschutz auf den Pastoral- und Dekanatskonferenzen, den Bezug der verschiedenen katholischen Zeitschriften für christliche Kunst, den Beitritt zum Kunstverein für die Erzdiözese Köln und die Beteiligung an den Vereinigungen für die Pflege der christlichen Kunst.

3. Diözesanmuseum.

Die Synode empfiehlt, daß möglichst alle neu beschafften kirchlichen Kunstwerke im Erzbischöflichen Diözesanmuseum oder, wenn das nicht möglich ist, in anderer geeigneter und zweckentsprechender Weise der öffentlichen Kritik zugänglich gemacht werden. — Kirchliche Gegenstände von Kunstwert, die weder ohne Schädigung ihres Wertes restauriert, noch in ihrem bisherigen Zustand in kirchlichem Gebrauch belassen werden können, mögen dem Diözesanmuseum als Geschenke oder Leihgaben überwiesen werden.

Die hier ausgesprochenen Grundsätze können nur volle Billigung finden, zumal in Erinnerung an den Erlaß des Kardinals Fischer: »Zum Bau und der Ausstattung von Kirchen und anderen Gebäuden«, der in den Fachzeitschriften scharfe Kritik erfuhr, z. B. durch E. Kalkschmidt: »Der Kunsterlaß eines Erzbischofs (Die Kunst 1912 (XXVI), S. 410 bis 411)«. Von Bedeutung ist der Hinweis, daß die Kunstwerke vom Geiste der Liturgie durchweht sein sollen, eine Forderung, die eigentlich selbstverständlich ist, aber noch nicht genügend durchdrungen ist. Einen wahren Fortschritt enthält die Bemerkung, daß Stil und Formengebung dem Künstler überlassen bleibt. Um das Werden eines Kunstwerkes zu ermöglichen, ist die Mahnung angebracht, dem Künstler genügend Zeit zu gönnen, also eine Sache nicht zu überstürzen, sondern sie ausreifen zu lassen. Der Entwicklung der christlichen Kunst kann es nur förderlich sein, wenn in den einzelnen Dekanaten Dezernenten aufgestellt werden, die mit Verständnis und Interesse erfüllt, ihren Konfratres mit Rat und Tat zur Seite stehen. Man darf z. B. auf Rektor van Acken in Gladbeck hinweisen, der als Kunstdezernent segensreich wirkt und schöne Erfolge zu verzeichnen hat. Auch darf mit Genugtuung festgestellt werden, daß die Wichtigkeit der Kunst und Denkmalpflege erkannt wird; bisher wurde z. B. geklagt, daß die Tagungen für Denkmalpflege und Heimatschutz wenig besucht würden, was hinsichtlich des Einflusses dieser Tagungen bedauerlich war. Schließlich kann es für die Hebung der christlichen Kunst nur förderlich sein, wenn die fertiggestellten Werke durch Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.



KASPAR SCHLEIBNER — STUDIE (ITALIENERIN)

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Greifswald)

(Schluß)

Mag sie noch so weit zurückbleiben: ihre Graphik ist abermals ein unverblaßtes Verdienst. Sogar ein vollechter Kupferstich ergreift den sorgsamen Beschauer: »Der verlorene Sohn« von R. Odebrecht; und O. Protzen rettet die Schabkunst durch ein »Donautal«. Kaltnadel kommt häufiger. Voran von P. Herrmann, der neben Einzelstücken auch Proben aus Zyklen »Salome« und »Legende vom Garten Eden« bringt. Eine »Porträt-Eva« hat Aenny Loewenstein, Landschaften Elsbeth Siemers; und Hedwig v. Schlieben zeigt in einem zartgrünen Abdruck: »Geh aus, mein Herz, und suche Freud«.

Die Radierung engeren Sinnes findet breite Verwendung. Für religiöse Gegenstände steht sie ein bei A. Stein mit einem »St. Hieronymus« in best alter Weise; etwa noch bei E. Wolfsfeld mit »Joseph von seinen Brüdern verkauft« u. dgl. Sonstige Gegenstände sind besonders mannigfach in einer Sammlung von W. Oesterle behandelt: »Totenklage« u. a. Dürfen wir da viele weitere Namen übergehen, so doch nicht alle: nicht R. Flockenhaus, mit einer betenden »Alten Frau« und einem »Tod im Laufgraben«; nicht H. Oehme, dessen »Schweinehirt« ein Verlorener Sohn ist; nicht Cornelia Paczka mit ihren figürlichen und A. Scheuritzel mit seinen Hüttenwerk- und Landschaftsdarstellungen.

Der Holzschnitt gedeiht wie bisher; mit schwarzem Grund bei den einen, unter denen Cl. O. Schanze einen beachtenswerten, wenn auch etwas einförmigen Christus Zyklus bringt (einschließlich »Suggestion, Marcus cp. 1«); dann mit weißem Grund bei den anderen. Hier bringt A. Pellon ein Blatt »Das Wunder«, das allerdings mehr nur durch seine streifigen Formen interessiert. Und Fr. K. Ströher mit Blättern von einer zum Teil schütteren Linienführung leitet hinüber zum Farbholzschnitt. Hier betätigen sich wieder besonders Frauen, am zartesten Charl. Rosenthal. — Unter den Lithographien bringt eine von B. Pierson (»Diesseits«) das Totentanzmotiv.

Zeichnungen engeren Sinnes kommen mit schwarzen und mit farbigen Stiften, hier beispielsweise in Darstellungen von Birken bei Gertr. Gregorovius. Unter den gewöhnlichen Federzeichnungen ragen hervor eine »Erlösung« von M. Friese und eine »Prozession« von R. Lesser, die sympathischer ist, als was meistens bei diesem Thema herauskommt. Eine farbige Tuschfederzeichnung ist die »Mondscheinstimmung« von Kämmerer-Cassel und eine einfache Tuschzeichnung der »St. Franziskus« jenes Pellon, allerdings mehr dekorativ als gehaltlich wirkend. Ein »Pergament« von A. W. Baum ist farbige Pergamentzeichnung.

In der Maltechnik gibt es neben vielen Aquarellen auch ein besonders merkenswertes Pastell »Mutter Erde« von H. Möller, großformatig und großzügig. Tempera scheint immer beliebter zu werden; Beispiele: Arbeiterbilder von W. Bohnefeldt und »Die Mutter« von W. Krain. Öltempera nennt A. Helberger seine farbenreichen Landschaften, Temperaöl O. Schmidt-Cassella seine Frühlings- u. dgl. Bilder. Mit Kasein malt R. Böhland eine Kamelie, mit Mineralfarben Wolfgangmüller einen »Urwald« und ein »Goldhaar«. Vergleicht man mit diesem etwas kitschigen Akt den »Sommertag« von E. Cucuel, so lehrt einen dieser, was ein malerisches Eindringen in den Gehalt von Naturobjekten ist.



MAX TSCHOHL BLEISTIFTSTUDIE

Sucht man nun aus der Masse von Malereien des V.B.K. das Bessere heraus, so findet man es am ehesten in Porträts und Landschaften. Erstere dringen zwar kaum jemals in solche Tiefen, wie sie uns neulich der Deuter des größten lebenden Bildniskünstlers gekennzeichnet hat (»Die christliche Kunst«, S. 117 ff., insbes. S. 120). Immerhin erscheinen nicht wenige, zumal farbenreiche Feinheiten in den Porträts von E. Heilemann, R. Richter, P. Schroeter, R. Schulte im Hofe, R. Thienhaus, Julie Wolfthorn.

Bei den Landschaften genießt man gerne wieder manch gutes Altgewohnte. Man fühlt mit, wenn C. Langhammer seine Heidelandschaft benennt: »In Verehrung für Löns«, oder wenn sich L. Lejeune in Charaktere von Jahreszeiten, H. Hartig sich in Hafeneindrücke vertieft. Inniges bei Fr. Genutat und Fr. Hoffmann-Fallersleben; mehr Repräsentatives bei E. Koerner und W. Kuhnert; städtische Reize bei C. Heßmert und anderen; Gebirgsbilder z. B. bei G. H. Engelhardt, E. v. Kameke und A. Otto, meist mit Streben nach Einfachheit: all das verheißt noch ein langes Leben.

Suchen wir Kraft des Phantastischen, so halten wir uns am ehesten an den leider totgehängten »Fliegenden Holländer« von H. Hendrich, daneben an die kompositorischen Bestrebungen (»Totenklage« u. a.) von E. Wolff-Malm und an ein »Aschenbrödel« von Fr. Stassen. Genrehaftes erhebt sich kaum über die achtenswerten Höhen eines Fr. Eichhorst, O. Heichert und Wilckens, von dem »Eine Mutter« (mit totem Kind) doch wohl durch kleineres Format gewinnen würde. Sogenannter Menschensalat stört in »Erinnerung an Danton« von R. Duschek und in »Erwachen« von J. Goth. Nur mit Stilleben, aber mit besonders wertvollen, kommt diesmal L. Dettmann.

Auf der Suche nach eigentlich Religiösem wandeln wir wieder an manchem Architekturgenre u. dgl. vorbei. Zu den schon öfter genannten Malern von Kirchenbaubildern in Außen- und Innenansichten wie z. B. H. Looschen treten immer wieder neue hinzu, beispielsweis der gut malerische E. Dietze. In Figurengenre bewährt natürlich das Franziskus-Thema seine Beliebtheit, hier durch E. Feyerabend mit seiner »Vogelpredigt«. Desselben Künstlers »Legende« ist eine liebliche Darstellung des Heiligen, vor dem der Wolf eine Träne weint. Ein »Rußland« von E. Baudrexel zeigt die Gestalt Christi zwischen Gräbern. An Waldandacht und sonstigen Andachten, an Kreuzen am Weg u. dgl. ist wieder kein Mangel.

Kreuzigungsbilder leiden häufig unter Krassem. Ist nicht jedes so abstoßend wie das von W. Schnackenberg oder die eine Kohlezeichnung von A. Birkle, so ergeht sich doch das eine in solchen Farbflecken und -streifen, wie es die

grüngelben desselben Künstlers sind, oder in solchen Kleckslichtern, wie sie E. Jokisch verwendet.

Das Madonnenthema hält eher derlei fern, geht freilich auch leicht in weltliches Genre über, beispielsweise bei der »Kleinen Madonna in kariertem Kleid«, einer Art Schiffer-Madonna, von Käthe Münzer-Neumann. An Uhde erinnert eine »Botschaft« (Verkündigung) von O. Roloff. Und was es aus der bisherigen deutschen Kunst heraus Liebliches gibt, das lebt bei H. Arnold auf: weniger in seiner etwas unklaren oder künstlichen »Vision«, um so bedeutungsvoller in seinem Triptychon einer weihnachtlichen »Legende«.

Bleibt noch P. Plontke, vielleicht der einzige, ganz eigens religiöse Künstler unter all diesen. Seine »Madonna am See«, sein »Mutter und Kind« und sein »St. Christophorus« sind unabhängig sowohl von Hergebrachtem wie von Hergezerrtem und gewähren doch dem Menschen von heute ein inniges Hineinfühlen in die Gläubigkeit des Künstlers.

Noch mancherlei Ausstellungsgruppen lassen einzelne Maler zur Geltung kommen. Doch sie geben wenig neue Ausbeute, auch wenn man R. Dammeier und E. Henseler und W. Lategahn und H. Voelkerling höher einschätzt, als es gegenüber Modernstem naheliegt.

Die Plastik des V. B. K. enthält diesmal nicht viel. Aber schon die Holzstatuette »Der verlorene Sohn« von dell' Antonio (dem jetzigen Leiter der Holzschnitzschule Warmbrunn) entfaltet sowohl eine religiöse Innigkeit wie auch die dem Holz gerechtesten Formen. Mehr und minder betätigen andere Künstler die Eigenart gerade der Holzschnitzerei, sei's daß L. Isenbeck eine »Mutter« darstellt, sei's daß andere bald in Birnbaum wie G. Schliepstein, bald in Eichenholz wie Fr. Röll und G. Schmidt-Cassel, bald in Mahagoni wie W. Wolf die verschiedensten Gegenstände darstellen. In dem letztgenannten Material zeigt E. Gorsemann eine »Gedenktafel«.

In sonstiger Plastik steht die Christusgruppe voran, die P. Breuer als »Vision (ein Ehrenmal für gefallene Krieger)« bezeichnet. Neben den machtvoll ruhigen Flächen dieses Künstlers stehen die lebhaften Streifenformen von E. P. Hinckeldey. Unter den mehrfachen Bildnereien, die er bringt, scheint am meisten sein »Verlorener Sohn« zu gefallen. Doch auch was er an Hochrelief und sonstwie zeigt: eine Kreuzigung, eine Kreuzabnahme (Kalkstein), ein Christophorus, Bildnisse usw., macht ihn uns bereits vertraut. Ein Christus als König beherrscht das »Grabrelief« (Kunststein) von J. Sommer. In der Sammelausstellung des schon erwähnten, etwas sehr traditionellen Röll findet sich neben Bronze-Porträts u. a. auch eine »Mutter Erde« als Relief für ein Kriegergrab. Die »Mutter« von C. Brunotte erinnert an Marien-Mantelbilder; die Madonnenstudie »Wachs« von M. Schauß führt dagegen doch schon weit von dem Thema der Gottesmutter ab. Mehr weltliche Mütter sind noch zahlreich vorhanden: in Bronze von H. Füssel, in Marmor von O. Placzek mit vorbildlich geschlossenen Formen, in Porzellan von W. Roeder, der auch einen »Sankt Johannes« mit weichen Formen in Gips vorführt.

In ehrenwerten Geleisen bewegen sich A. Vogel (u. a. »Gedächtnistafel im Altersheim«, sowie Medaillenmodell als Staatspreis für eine Technische Hochschule) und H. A. Bühler, der (neben vielen Temperagemälden) mehrfache Steinzeugplastik bringt, einschließlich einer »Beweinung«. Terrakotta-Porträts kamen von Emma Cotta.



MAX TSCHOHL BLEISTIFTSTUDIE

KONVIKT UND KUNST

Was wird nicht alles gelehrt und gelernt, wovon man nicht viel hat für das Leben! Man sollte vor allem das lernen, was man später auch weiter treibt. Die erste Aufgabe des Lehrers wäre, Lust und Liebe zu seinem Fach dem Schüler beizubringen. Da wäre nun die bildende Kunst am Platze.

In jeder Anstalt wird Musik getrieben, man hat einen Musiksaal mit Instrumenten, auch wohl einen Musiklehrer.

Wäre es übertrieben, wenn man auch einen Zeichensaal hätte oder ein Malkabinett, wenn man in der Woche etwa zwei Stunden sich mit Zeichnen oder Malen beschäftigen würde?

Ausflüge in Gottes freie Natur, beobachten der unendlichen Reize, welche die Perspektive in die Landschaft bringt, Anleitung zum Zeichnen, Anlegen und Untermalen, Auswahl geeigneter Motive würden sehr anregend sein.

Bischof Martin von Paderborn sagt in seinem bekannten Lehrbuch der kath. Religion II, S. 464: besonders wichtig ist, daß die Phantasie in geordneter Weise ausgebildet werde. . . Zu den Gefühlen, welche den sittlichen gleichsam in die Hand arbeiten, gehören die ästhetischen, die Gefühle des Schönen, Großen und Erhabenen in Kunst und Natur, wodurch das menschliche Gemüt veredelt und über die Gemeinheit emporgehoben wird.

Malen wäre auch eine angemessene Beschäftigung in den Ferien oder später auf einsamen Seelsorgeposten.

Da kommt man sofort mit dem Vorwurf des Dilettantismus. Aber Dilettanten sind wir alle und besteigen am Sonntag die Kanzel, obwohl wir keine Chrysostomus sind. Wie in der Musik, so gibt es auch in der Malerei leichtere Sachen, womit man anfangen oder worauf man sich beschränken könnte. Talent und Ausdauer würde in einigen Lehren doch zu einem anständigen Resultate führen, Zeichenunterricht am Gymnasium vorausgesetzt.

In den Klöstern trifft man vielfach einen Maler oder eine Malerin und in früheren Zeiten hat man auch nicht bloß Bücher abgeschrieben, sondern sie zugleich mit Malereien verziert.

Die Freude am geistlichen Beruf wird dadurch nicht zerstört, die Gründe dazu liegen wo anders.

Ich will auch hervorheben, daß bei manchen ihr Urteil über Künstler und Kunstwerk etwas besser ausfallen würde, wenn sie sich die Mühe machen würden, selbst manchmal zu Zeichenstift und Pinsel zu greifen.

Manche Freude könnte man auf diese Weise sich und anderen bereiten und hätte dabei immer noch Zeit genug, sein theologisches Kraut einzustampfen.

So wenig wie der Stand der Berufsmusiker durch die allgemein übliche Pflege der Musik Schaden leidet, so wenig würden die bildenden Künstler durch im obigen Sinne zeichnende und malende Geistliche benachteiligt, da diese nicht aufs Verdienen, sondern nur aufs Lernen ausgehen würden. Sie würden die Schwierigkeiten der Kunst an sich erfahren und die guten Künstler erst richtig schätzen lernen, sie würden nicht Aufgaben übernehmen, die nur der Berufskünstler angreifen und lösen kann.

Drackenstein — Stegmaier, Pfarrer

GREIFSWALDER GESELLSCHAFT FÜR KUNST UND LITERATUR

Kleine örtliche Ausstellungen sind für die Beurteilung von Kunstwerken gefährlich, weil sie wenig Vergleich gewähren und sich von Liebhaberinteressen nicht leicht genug fernhalten können. Wir möchten denn auch auf das, was in der zweiten, für Kunstgewerbe, Graphik und Malerei bestimmten Ausstellung der »Greifswalder« (vom 3.—12. Dezember 1922 im Rathaussaale) an Malerei aus der Wasserkante und der Binnenseite gezeigt wurde, wenig Gewicht legen. Wir möchten ferner die meiste Graphik und Stickerei, sowie die zum Teil unleidlich einförmige und eintönig gelbe Keramik nicht überschätzen. Dazwischen aber finden sich einige wenigstens so sinnvolle und Religiösem so nahekommende Stücke, daß sich ein Verweilen dabei lohnt.

Bildhauer Dietrich Rahn in Levenhagen (westlich von Greifswald) scheint ein echter Meister der Holzplastik zu sein. Mindestens zeigt es sein in skizziertem Holzmodell vorgeführter »Betender Bauer«, auf Bestellung anzufertigen. Mit gleichem Angebot sehen wir ein anscheinend ebenfalls in Holz gedachtes Tonmodell »Leid«: zwei sich umarmende mönchartige Figuren, wirksam durch gleichförmig einfache Flächengestaltung. Ein bereits ausgeführtes Holzbildwerk (in Levenhagen) lernen wir durch ein Tonmodell kennen: »Ich will Euch trösten.« Es ist eine nur für Vorderansicht gearbeitete, jedoch nahezu volle Plastik; Christus tröstet eine vor ihm kniende Frau, an die sich ein Mädchen anklammert; das Ganze in kräftig lebhafter Bewegung.

Aus der Graphik können wir von dem Münchener Rich. Seewald mehrfache farbige Tier-Lithographien, sowie schwarzweiße Holzschnitte und Radierungen von Landschaften (z. B. Kirche in Losona, wohl dem im Tessin) nur eben erwähnen, gleichgültig, ob seine zappeligen Modernitätsformen jedem gefallen. Solche Formen finden sich auch, doch sinntiefer, bei Hanns Schubert in Stettin. Und zwar weniger in seinen Radierungen, die besonders das Mutterthema auf »gute alte« Weise variieren, als in seinen Holzschnitten. Sie zeigen meist auf schwarzem Grund weiße Flächen von Gesichtern usw., auf denen hinwieder die einzelnen Züge schwarz hervortreten. Unter ihnen kamen mehrere Christusbilder, allerdings mit mehr Künstlertum im Beiwerk als im Angesicht. Dies gilt besonders von dem im ganzen sehr eindrucksvollen »Christus, dem Sturm gebietend« und dem doch gar zu figürchenspielenden Christus mit Lahmen usw., weniger von zwei Darstellungen des Kopfes allein: »Tragender Christus« und — hervorragend gut — »Christus am Kreuz«.

»Gestickte Bilder« sind wiederum etwas gefährlich. Immerhin enthalten die von Frau Fredrich in Stettin Sinniges; und ihre meist dunklen Farben erhöhen den Ernst. Eine »Nacht« stellt eine marienartige Mutter mit dem Kind, sowie einen Stern hinter ihr dar; und neben einem »Samariter« zeigt ein »Kain« eine liegende Gestalt vor einer in bunten Kreisen geformten Sonne.

Abgesehen von hübschen Textilien der Greifswalderin Betty Roggenbau und ebensolchem Metallschmuck der Stettinerin Minna Wiese, überrascht Suse Lehmann in Stettin durch mannigfache kunstgewerbliche Malereien. Am eigenartigsten ist wohl ein Wandteller »Adam und Eva«. Die beiden Gestalten erscheinen anscheinend nach dem Erfolg der Schlange, von dieser laokoonähnlich umstrickt; die Farben der Szene und des Baumes hinter ihr, der mit reichlichem Blattwerk und Getier durchgearbeitet ist, sind zart bunt, mit Vorwiegen gelblicher Töne. — Sodann lernen wir Schmuck-Miniaturen in Elfenbeimalerei und dgl. kennen. Einige unter ihnen führen religiöse Motive mit Innigkeit durch. So bekommen wir eine Kreuzabnahme zu sehen. Eine andere solche ist bezeichnet als Radierung (was also wohl Ätzung des einen Stückes meint) schwarzgold. In gleicher und ähnlicher Technik sind noch landschaftliche Stücke gearbeitet; dazu kommen Figuren in Hinterglasradierung und in Hinterglasmalerei.

Greifswald — Dr. Hans Schmidkunz

KRIEGERDENKMAL IN HALLE a. S.

Die eifrige katholische Diaspora-Gemeinde in Halle (Diözese Paderborn) unter Dechant Heddergott besitzt seit 1896 eine von Architekt Güldenpfennig-Paderborn erbaute geräumige Kirche (St. Elisabeth). In spätgotischen Formen gehalten, zeigt sie mit ihren zwei kleinen Seitenschiffen und mit ihren zwei die Vierung flankierenden stimmungsvollen Seitenkapellen einen entsprechenden Grundriß. Eine dieser Seitenkapellen ist St. Antonius gewidmet und enthält eine von dem Münchener Künstler Heinrich Überbacher gearbeitete Holzstatuette des Heiligen, die samt den von Geiges-Freiburg stammenden Glasmalereien

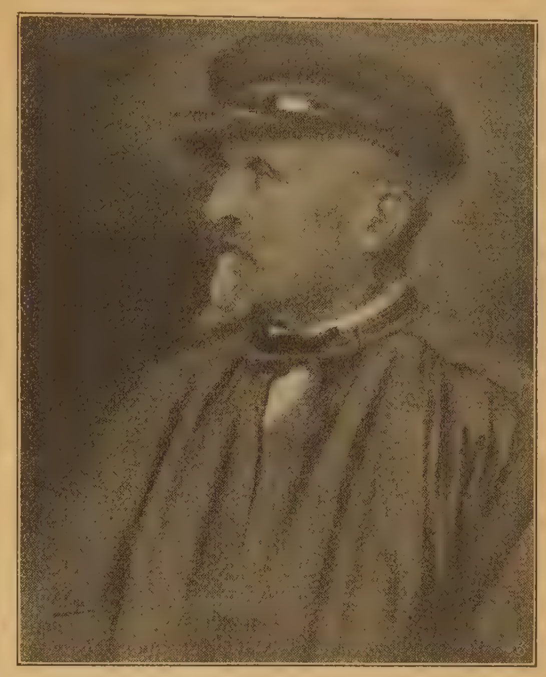
in der Apsis alles überragt, was es sonst noch da und anderswo an landläufigen Kirchenausstattungen gibt. Die Kirche besitzt auch einen sehr schönen und tief empfundenen Kreuzweg von Joseph Guntermann in München.

Gleich links vom Eingang befindet sich an der Wand ein Denkmal, das zu den besten Erzeugnissen der Kriegsnachtrauer gehört. 3,50 m hoch und 1,40 m breit, trägt es auf einem nach außen und oben etwas ausladenden Sockel ein Ornament von Dornenranken um ein Herz und darüber in fünf lotrechten Reihen je 49 Namen gefallener Krieger, überschrieben: »Dem Gedächtnis der Gefallenen unserer Gemeinde«. Ein nach oben abschließender, kräftig unterschnittener und wieder nach außen ausladender Sims trägt das Hochrelief einer Pietà: Maria stützt kniend mit der Linken das Haupt des in geschwungenem Zug quergelagerten Sohnes. Ihr sehr expressionistisch hochschlankes Angesicht, die starke geometrische Vereinfachung des Ganzen und seine scheinbare Starrheit sind ein neuer Typus des Durchringens über bloß leidenden Schmerz hinaus zu machtvoller Eigengröße.

Bildhauer Paul Horn ist der Schöpfer dieser Pietà, Architekt Otto Glaw (Leiter der Arbeitsgemeinschaft »Gewerkenhof«) ist der Entwerfer des Ganzen; Horn jun. und Heinrich Staudte haben mitgearbeitet; alle in Halle.

Das Denkmal, in Sandstein ausgeführt, wurde am 20. August öffentlich eingeweiht. Das Gipsmodell wurde innerhalb einer Ausstellung in der ehemaligen Hallenser Garnisonskirche gezeigt.

Greifswald — Dr. Hans Schmidkunz



J. ENGEL — STUDIENKOPF

SOPHIE HESS-VON-WYSS

Gerne betrachtet man die Werke der bildenden Künste, die von Frauenhand geschaffen werden, mit einem gewissen Vorurteil, das an sich nicht unbegründet sein mag. Unter den vielen ausübenden Künstlerinnen sind in der Tat verhältnismäßig wenige, denen man nachrühmen kann, daß sie sich zu einer vollkommenen Selbständigkeit durchgearbeitet haben. Mehr oder minder fühlt man die Abhängigkeit von einem Vorbilde oder einem Lehrmeister; sehr oft auch haftet der Kunst der Frau allzusehr der weichliche oder der das Sentimentale stark streifende Charakter an. Da ist es eine Freude, einer Frau zu begegnen, deren Schaffen ganz und gar unabhängig dasteht und vor deren Werk die Person vollständig zurücktritt. Als eine solche Künstlerin möchte ich den Freunden dieser Zeitschrift die Schweizerin Sophie Heß-von-Wyß vorstellen.

Ein kurzer Blick auf ihre Zeichnungen und Radierungen läßt nicht vermuten, daß diese Handschrift einer Frau angehört. In ihren Werken vereinigen sich Kraft und Größe der Auffassung mit intimer Liebe zur Natur und technischer Durchbildung. Das Leben der tropischen Natur findet in ihr eine Gestalterin von größter Wahrheitsliebe. Selten ist dieses vielseitige, eigenartige Leben der tropischen Pflanzenwelt überzeugender wiedergegeben worden, wie in ihren Bildern. Da ist keine Spur jener nüchternen Darstellungsweise, wie wir sie meist in Lehrbüchern finden. Alles deutet auf tiefinnerliches Selbsterleben, auf ein inniges Einssein mit der Natur hin.

Die Künstlerin ist die Gemahlin des bekannten Ägyptologen Prof. Heß-von-Wyß von der Züricher Universität, mit dem sie mehrere Jahre in Ägypten weilte. Hier ist sie dem Leben der Natur nachgegangen, hier hat sie in eindringlichem Studium mit Pinsel und Stift festgehalten, was ihr Auge sah, was ihre Seele erlebte. So nur ist die unmittelbare Wirkung zu erklären, die ihre Kunst auf den Beschauer ausübt; denn um Werke von großem künstlerischem Gehalt handelt es sich hier, um Bilder, die allein schon wegen ihrer Wahrheits- und Lebensfülle überzeugend wirken.

Bei Sophie Heß-von-Wyß steht der Baum stets im Vordergrunde des Interesses. Das Leben und Linienspiel der Bäume, wie sie es auf den romantischen mohammedanischen Friedhöfen bei Cairo oder in den Oasen der Wüste beobachtet und erlebt hat, hält sie in prachtvollen Zeichnungen und Radierungen fest. Jeder Baum, jede Baumgruppe ist von einer geradezu klassischen Schönheit und Würde. Liebe zur Natur, starkes Erfassungsvermögen und große künstlerische Auffassungskraft machen diese Bilder zu einem Naturerlebnis für jeden Kunstfreund.

Versenken wir uns bei Sophie Heß-von-Wyß in Einzelheiten, wie z. B. bei der Radierung eines bengalischen Feigenbaumes in den Wirrwarr des Naturspiels, den dieser Baum scheinbar dem Auge bietet oder in eine ihrer Baumstudien, so fühlen wir bald heraus, wie grundlegend, wie aufbauend diese Künstlerin arbeitet, wie sie die Linie beherrscht und in wundervoller Ausgeglichenheit Licht und Schatten verteilt zu einer dem Auge wohltuenden Harmonie. Aber noch mehr: sie erfaßt auch das innerliche Leben der exotischen Bäume, und sie hat ein lebendiges Gefühl für die subtilen Feinheiten und den Charakter der tropischen Natur. Man darf sie daher als eine Baumporträtistin von großer Eigenart bezeichnen.

Mit allen Mitteln ihrer naturbegeisterten Seele versenkt sie sich auch in die Landschaft und da besonders in die groteske Einsamkeit der Wüste. Gewiß bietet die Wüste an sich kein malerisches Motiv. Aber, was der Name andeutet, das sagen

ihre Wüstenlandschaften: tiefe, unermeßliche Einsamkeit, furchtbare, erdrückende Weite, gesteigert noch durch das Einerlei von Sand und Stein und umsengt von der glühenden Hitze der Tropensonne. Das ist die Wüste, wie Sophie Heß-von-Wyß sie schildert und erlebt hat! Alle Schauer tiefergreifender Einsamkeit kommen in ihren Wüstenbildern packend zum Ausdruck.

Sophie Heß-von-Wyß ist keine Künstlerin alltäglicher Art. Sie schöpft ihre Werke aus wirklichem und seelischem Erleben. Ihr wird der Baum zum lebendigen Geschenk des Schöpfers und die Landschaft des Südens zu einem Erlebnis voller Wesen und Eigenart. Ihr Natursinn gibt ihrem Schaffen hohe künstlerische Weihe. **A. Gotzes**

DIE KUNST DEM VOLKE: REMBRANDT

Im 45./46. Hefte der »Kunst dem Volke« gibt Dr. Walter Rothes eine Darstellung vom Leben und Schaffen des größten aller niederländischen, eines der größten aller Künstler der Welt: Rembrandt. Der Text ist von 80 Abbildungen nach Gemälden und Radierungen des Meisters begleitet, deren Auswahl so getroffen ist, daß der Beschauer mit den kennzeichnenden Eigenschaften der Rembrandtschen Kunst hinlänglich bekannt gemacht wird. Eins der sogenannten Selbstbildnisse und die berühmte Amsterdamer »Nachtwache« (ein — wie lange irrtümlich angenommen wurde — nächtlicher Aufbruch der Amsterdamer Schützengesellschaft unter Führung ihres Hauptmannes Frans Benning Cock), die bei ihren Bestellern wenig Beifall fand, eröffneten die lange Reihe der Bilder des Heftes. Es folgen in reichem Wechsel Porträts, angebliche Darstellungen Rembrandts, seiner Eltern, seines Bruders, andere mit verbürgten Benennungen und ohne solche, das lebendige prachtvolle Schiffsbaumeister-Ehepaar (Dresden), die stattliche Frau Elisabeth Jakobs Bas (Amsterdam), Regenten- und Gruppenbilder: die aus früher Schaffensperiode stammende »Anatomie des Dr. Tulp« (Haag) und das ausgezeichnete Spätwerk »die Syndici der Tuchmacherinnung« (Amsterdam), der Stockholmer Ausschnitt des von der Engherzigkeit der Zeit- und Volksgenossen übel behandelten »Gastmahl der Claudius Civilis«. Von anderen Gemälden seien genannt der »Philosoph« (Paris) mit der wunderlich gezeichneten Wendelstiege, die Landschaft mit Tobias und dem Engel (London), die Landschaften mit der Brücke (Amsterdam) und mit der Ruine (Kassel), das Isaaksopfer (München), David und Absalon (Petersburg), Samsons Hochzeit (Dresden) Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt (aus dem Münchener Zyklus). Zahlreiche andere Gemäldewiedergaben gesellen sich zu den soeben erwähnten. Von den Radierungen können hier nur einige der bekanntesten herausgegriffen werden: Faust, der Goldwieger, die Landschaft mit den drei Bäumen, die Verkündigung bei den Hirten, die Predigt Christi, das als ganzseitige Abbildung, anscheinend nach einem späten »Zustande« wiedergegebene »Hundertguldenblatt« (Christus heilt die Kranken), die »große« Auferweckung des Lazarus, die drei Kreuze, der Tod Mariä. Statt mehrerer, die hier nicht genannt sind, hätten andere, berühmtere Blätter gegeben werden dürfen. Auch die Aufnahme einiger Zeichnungen in das Heft wäre zu empfehlen gewesen, um gegen die Zahl der Gemälde ein dem wirklichen Verhältnisse einigermaßen entsprechendes Gleichgewicht zu schaffen. — Der Text trägt die dem Verfasser eigene weitblickende Art an sich. Er steht auf dem Standpunkte, daß die Geschichtschreibung, mithin auch die der Kunst, nicht nur dazu da ist, Tatsachen zu berichten, sondern daß sie erziehliche Eigenschaften besitzen und bewahren muß. Bei Rembrandt ist dieses erzieherische Moment bekanntlich schon durch das s. Z. trotz oder vielmehr gerade wegen seiner glühenden und prachtvollen Mängel mit einem Sturm von Begeisterung aufgenommene Werk des »Rembrandt-Deutschen« Julius Langbehn († 1907) in tiefgründigster Weise erkannt, durchdacht und dargestellt worden. Mit einer scharfsinnigen Analyse der im besten Sinne germanischen Rembrandtschen Art und des Geistes seiner Kunst beginnt Dr. Rothes seine Darlegungen. Es folgt ein Überblick über den Lebensgang, wobei eine kühn konstruierte, vielleicht nicht ganz tragfähige Brücke geschlagen wird, die von Rembrandt über Pieter Lastman und Adam Elsheimer zu Grünewald führt. Mit Recht wird festgestellt, daß wir den echten Rembrandt nicht in dem verhängnisvollen Gange seines äußeren Lebens, sondern nur in seiner Kunst finden. Sein Schaffen wird im Anschlusse hieran nach gegenständlichen Gruppen betrachtet. Es werden also die Radierungen zwischen die Gemälde eingeordnet, wodurch gewisse Wiederholungen vermieden werden. Die technischen, kompositionellen und geistigen Eigenschaften der Werke werden in gut einführender Art dargelegt, der großen Zahl der sogenannten Selbstbildnisse gegenüber ist ein nicht geringes Maß von Kritik notwendig. Auf keinem Gebiete der Rembrandtforschung hat so viel Oberflächlichkeit geherrscht, die ihre Folgen noch jetzt geltend macht. Aus den zumeist ungesicherten Voraussetzungen lassen sich keine tatsächlichen Schlüsse ziehen. Die Betrachtung der wichtigsten Gruppen der Rembrandtschen Werke gipfelt in der mit besonderer Wärme geschriebenen seiner religiösen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente. Eine Betrachtung über Rembrandts innerliche Stellung zur Religion bildet den Schluß.

Doering

NEUE ARBEITEN VON A. WECKBECKER

Für den Dom von Solothurn hat August Weckbecker acht überlebensgroße Standbilder hergestellt. Sie sind aus Holz geschnitzt, farbig behandelt; die überaus reiche Vergoldung und Versilberung, fein gedämpft, doch ohne Stumpfheit. Gewaltig ist die Wirkung der hochmonumentalen Figuren. Die Körper sind in großem Schwunge gezeichnet, die Gesichter und Hände stark charakterisiert, dabei voll heiliger Ruhe, alles ist von tiefer, echter Empfindung erfüllt. Zwei der Figuren überragen die übrigen noch an Größe: die Herz-Jesu-Gestalt und die Mutter Gottes. — Christus steht in frontaler Stellung, den Kopf nach rechts gewandt, der rechte Fuß ist schreitend vorgesetzt. Der Oberkörper ist entblößt und zeigt sich als mächtiger Akt mit heroischer Muskulatur. Ein weiter, goldener Mantel, der über die linke Schulter wallt, während die rechte, sowie der rechte Arm freibleiben, ist um die Hüften durch ein goldenes Band festgehalten. Die Unterpartie des Mantels ist bei der Bewegung des schnellen Schreitens, wie vom Sturme bewegt, nach rückwärts geweht, so

daß das rechte Bein sich deutlich abzeichnet. Das Antlitz ist hager, ohne eine Andeutung von nazarenischem Typ. In das schlichte Haar drückt die Dornenkrone ihre leicht vergoldeten Spitzen. Die Hände und Füße zeigen die Wundmale. Die Ränder der Seitenwunde, aus der das Herzblut quillt, und goldene Flammen der Liebe lodern, zieht Christus mit den Fingern beider Hände auseinander, während der Blick der tief in ihren Höhlen liegenden Augen sich herb und traurig, anklagend und durchdringend auf den Beschauer richtet. Der leicht geöffnete Mund scheint zu sprechen. Die Fleischteile zeigen bei dieser wie bei sämtlichen andern Figuren leichte Tönung. — Die Muttergottes, die das Kind auf dem linken Arme trägt, steht ruhig da. Ihre schöne Haltung ist natürlich, ohne äußerliches Pathos. Gekleidet ist sie in ein goldenes Untergewand, das um die Hüften gegürtet ist und in reichen, stillen Falten herniederfließt. Darüber legt sich ein weiter silberner, mit Pelz gefütterter Mantel. In der rechten Hand hält Maria ein Zepter. Lieblich ist das Antlitz, auf dem ruhig niederwallendem Haare liegt ein Kronreif mit grünen Edelsteinen, um den Hals hängt ein Kettchen mit einem kleinen Kreuze daran. Das Kind ist nackt. Im linken Arme hält es einen Kronreif, die Hand des geknickt erhobenen rechten Armes weist aufwärts. — Die sechs übrigen Statuen sind etwas kleiner. St. Joseph mit dem Jesuskinde auf dem rechten Arme steht ganz ruhig da. Der linke Arm stützt sich auf einen langen Stab, an dessen Spitze eine Lilie blüht. Joseph ist grauhaarig und langbärtig, der Ausdruck seines Antlitzes still und edel. Er trägt ein nach dem Vorbilde altchristlicher Männergewänder gezeichnetes versilbertes Unterkleid, darüber wallt, auf der linken Schulter aufliegend, ein Mantel. Das nackte Kind blickt freundlich auf den Beschauer und hält beide Hände, ohne die Arme zu erheben, gegen ihn ausgebreitet. — St. Anna selbdritt, mit schönem Greisinnenantlitze, trägt einen goldenen Mantel über dem silbernen Untergewand. Auch der Schleier ist silbern. Die kleine Maria, in goldenem Kleide mit silbernem Kranze in den hellbraunen Locken, zeigt lieblich ernsten Ausdruck. Sie betet das Jesuskind an, das von Anna auf dem Arme gehalten wird, während es gleichzeitig auf einer goldenen Rose sitzt, die aus einem grünen Baume entsprossen ist. — Der noch jugendliche St. Antonius trägt eine goldene Kutte, die mit einem silbernen Strick umgürtet ist. Er trägt das fast nackte, nur halb mit einem leichten silbernen Tuch umhüllte Jesuskind auf dem rechten Arme. Das Kinderköpfchen ist von besonderer Anmut. In der Haltung und dem Gesichtsausdrucke des Heiligen, der dem Kinde das rechte Händchen küßt, spricht sich tiefste Ergriffenheit aus. — Die hl. Cäcilia steht nach rechts gewandt. In demütiger Haltung spielt sie auf der Harfe. Ihr Untergewand ist silbern, der über die rechte Schulter geworfene Mantel golden. Ihr Haar ist braun, schlicht aufgesteckt mit Zopfkranz. — Die hl. Verena trägt silbernes Untergewand und goldenen Mantel, beides in einfachem Faltenwurfe; ihre Kennzeichen, eine Kanne und ein Wasserkrug, befinden sich in und an ihrem Gürtel. Das braune Haar fließt in langen Locken nieder. Die Heilige steht in feierlicher Ruhe, und doch spürt man ihre innerliche Bewegung, die sich namentlich in ihrem durchdringenden Blicke, aber auch in dem Ausdrucke ihres leicht geöffneten Mundes kundgibt. Er scheint die Worte zu sprechen, die in einem, in der rechten Hand Verenas aufgeschlagen ruhenden Buche stehen: Credo in unum Deum Patrem omnipodentem. Die linke Hand zeigt auf diese Worte hin. — Die seit 1900 heilig gesprochene Augustinerin Rita von Cascia († 1457), die in Italien hochverehrte »Patrona delle cose impossibili«, steht golden gekleidet, in demütiger Haltung, das Haupt tief nach rechts gesenkt. In der herabhängenden rechten Hand ruht ein kleines Kruzifix, das gleichzeitig von der Linken gehalten wird. Unter dem goldenen Kopftuche wird ein schmaler silberner Schleier sichtbar. Große Schlichtheit und Ruhe der Erscheinung ist auch dieser Statue eigen. — An der ganzen Reihe dieser Heiligen fehlen bisher noch die Figuren des hl. Aloisius und des sel. Nikolaus von der Flüe.

Doering

WIEDERHERSTELLUNG DER KIRCHE IN KIRCHDORF BEI FREISING

Ein interessantes Beispiel dafür, wie man das Innere einer älteren Kirche im Sinne ihres längst entschwundenen einstigen Zustandes wieder herstellen und sie gleichzeitig der Auffassungsweise und den Zwecken der Gegenwart anpassen kann, liefert die Kirche des nordwestlich von Freising gelegenen Dorfes Kirchdorf, einer ehemals vom Kloster Neustift (bei Freising) ausgegangener Prämonstratensergründung mit berühmter, aber seit der Säkularisation in Vergessenheit geratener Wallfahrt. Die jetzige Kirche ist 1708 durch den Präpositus Matthias erbaut und dem hl. Martin gewidmet. Sie ist ein von einem schlanken Turme mit Zwiebelhaube überhöhter stattlicher Bau, im Innern einschiffig mit Tonnengewölbe und kleinen Stichkappen, das von Gurtbögen in fünf Teile zerlegt wird, die hohen Fenster flachbogig geschlossen, der stark eingezogene Chorraum mit halbkreisförmiger Apsis und gleichfalls mit Tonnengewölbe. An die Form der früheren Kirche erinnert an und in diesem Barockbau nichts mehr. Die Wandflächen über und neben den Fenstern, die Gurtbögen und die Gewölbe zeigen stuckierten Schmuck von stilisiertem Rankenwerk und Blumengehängen, außerdem sind die Fenster von einfachen Blätterstäben umrahmt. Alles war vor der jetzigen Herstellung mit Tünche überzogen, Untersuchungen ergaben ehemalige Bemalung in vorherrschendem Gelb, Grün und Rot, der Gurtbögen, Pilaster und anderer Bauteile in zartem Rosa. Der mit einem Gemälde (der hl. Martin und der Bettler) geschmückte Hochaltar stammt von 1783, seinem Stile angepaßt sind die beiden Seitenaltäre. — Der Zustand des Kircheninnern ließ eine durchgreifende Erneuerung wünschenswert erscheinen. Sie ist auf Betreiben des Ortspfarrers und unter Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege 1916—18 ausgeführt worden mit dem Erfolge, daß nunmehr das Innere der Kirche einen festlichen, dank der vom weißen Grunde kräftig abstechenden Pracht harmonischer Farben, vornehmen Eindruck macht. Mit bestem Gelingen ist der Charakter einer wohlhabenden, ländlichen Kirche der Barockzeit hergestellt worden. Zu diesem Zwecke hat man vor allem die Gewölbeflächen mit Malereien geschmückt. Der Künstler ist der HH. Kurat beim Münchener St. Josephsspital Dr. Hans Schmid. Im Chor schuf er (zum Andenken an die Prämonstratenserzeit) eine Darstellung des erwähnten Präpositus, der

dem hl. Martin die Kirche widmet. Die das Bild umgebenden Flächen zeigen den Schmuck großer Pflanzenornamente, außerdem die Wappen des berühmten Freisinger Fürstbischofs Ecker und des Prämonstratenserordens. Im Schiff erhielten die von den Gurtbögen eingefaßten Gewölbeflächen je ein vielfarbiges, mittleres Gemälde zwischen je zwei einfarbigen. Diese letzteren, acht an der Zahl, dienen der Erinnerung an den Weltkrieg. Ihre bei jedem Paare wechselnden Farben zeigen jene zart gebrochenen, grünlichen, violetten, gelbbräunlichen und bläulichen Töne, die für derartige Kleinmalereien des Barockstils charakteristisch sind. Die erste Teilfläche (vom Chore aus) zeigt (in Blau) rechts die Patrona Bavariä, links einen winterlichen Kriegerfriedhof, die zweite (in Gelbbraun) eine Feldmesse und einen Gasangriff, die dritte (in Violett) einen Schützengraben und einen Granateinschlag neben einem unversehrt bleibenden Kirchlein, die vierte (in Grünlich) einen Flieger über einem Gewässer und einen Unterseebootangriff. Über jeder dieser Szenen (natürlich mit Ausnahme der Patrona) erscheint in den Wolken die Muttergottes. Zwischen jedes dieser Bilderpaare fügt sich, durch Ornament in leichten, reizvollen Linien mit ihm verbunden, ein vielfarbiges Bild, nämlich (in der gleichen Reihenfolge): die Taube des Heiligen Geistes von Engeln angebetet; die Heimsuchung; Skapulierbruderschaft; Krönung Mariä. Zu der Farbe aller dieser Malereien gesellt sich jene der reichen Ornamentik. Die Dekorationsmalereien wurden ausgeführt durch P. Keilhacker aus Taufkirchen. — An den Wänden im Langhause und im Chor wurden in ehemals vorhanden gewesenen Nischen, deren Vermauerung beseitigt wurde, zwölf schöne, barocke, überlebensgroße Apostelfiguren, die lange aus der Kirche entfernt worden waren, aufgestellt. Sie wurden durch den Bildhauer Wittmann in Freising ausgebessert. Neu dazu kamen drei Statuetten (Herz Jesu, Franziskus, Antonius) von Bildhauer Hans Hirsch in Günzburg. Auf dem linken Seitenaltar erhielt eine neugefaßte, wertvolle, spätgotische Pietà ihren Platz. Sie ist das einzige Stück, das von der Ausstattung des alten Kirchdorfer Gotteshauses erhalten ist. Zu großer Zierde gereicht der Kirche ihr heiliger Kreuzweg, nach dem in dieser Zeitschrift beschriebenen Kreuzwege von Zick in vorzüglich gelungener Nachbildungen ausgeführt von Huwyler in Darching; die schönen Rahmen dazu schnitzte der Bildhauer Hartmann in Buchloe. — Die Kirche erhielt ferner ein originelles Kriegerdenkmal. Es besteht aus einer noch von ehemals (18. Jahrh.) vorhanden gewesenen Reiterstatue des hl. Martin. Sie wurde in einer für sie unter der Orgelempore in die Wand hineingearbeiteten Nische aufgestellt, rechts und links wurden Tafeln (entworfen von H. Angermair, ausgeführt von Bildhauer Blersch) angebracht, auf denen die Namen der Gefallenen und Vermißten geschrieben stehen.

Doering

MÜNCHENER MALEREI VON 1850—1880

Die Galerie Heinemann in München veranstaltete im Hochsommer eine wertvolle Ausstellung von Werken der Münchener Malerei aus den 50er bis 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Die Auswahl der über 400 Werke war so getroffen, daß alle bedeutenderen Richtungen jener Jahrzehnte und die meisten der wichtigen und leitenden Künstler samt ihrem Kreise ausreichend dadurch charakterisiert wurden. Das gemeinsame Kennzeichen der seit Ludwigs I. Thronentsagung eines großen Mäzens entbehrenden, aber gerade dadurch zu größerer Selbständigkeit gelangten Münchener Malerei jener bedeutsamen Epoche war ein kräftiger, von feinster Kultur getragener Realismus, der an solider Zeichnung und voller Farbe seine Freude hatte. Mit der ererbten Münchener Art vereinigten sich Einflüsse von Belgien, seit der Münchener Kunstausstellung von 1869 auch solche von Paris. Große Bedeutung erlangte das tat- und hilfsfrohe Kunstinteresse des Grafen Schack, dem Künstler wie Böcklin, Lenbach, der ältere Eduard Schleich, Lindenschmit, Spitzweg und andere wesentliche Förderung verdankten. Landschaft, Historie, Genre, Bildnis erlebten eine Blütezeit, deren Nachwirkungen noch heute zu spüren sind.

Schon von den Landschaftsmalereien allein im einzelnen zu sprechen, könnte ein Buch anfüllen. Nur vom Ausgezeichnetsten mag hier einiges herausgegriffen werden. Da sind vor allem Vater und Sohn Eduard Schleich, zumal der erstere (1812 bis 1874) ein fast unvergleichlicher Schilderer des bayerischen und tirolischen Hochlandes, Schüler Ch. Morgensterns, der die Landschaft der Dachauer Gegend für die Kunst entdeckt hat. Dann Adolf Lier (1816—1882) mit einer größeren Anzahl seiner wundervoll beobachteten und gemalten Studien. Ich gedenke nur einer köstlichen perlgrauen Abendstimmung mit einer Schafherde. Der prachtvolle Realismus und der große Zug der Lierschen Art lebt weiter in den Werken seiner Schüler, u. a. des L. Willroider (1845—1910), des J. Wenglein (1845—1919), des Adolf Stäbli (1842—1901), von dem ein kraftvoller »Stürmischer Abend« genannt sei. Auch Gustav Schönleber (1851—1917) gehörte in diesen Kreis. In seinem »Alten Stadtwinkel« weht bei allem Realismus dennoch ein Hauch von Romantik. Ferner Hermann Baisch (1846—1894), gleichfalls ein Lier-Schüler; von ihm erhielten Talente, Ausbildung und Förderung wie Fritz Baer (1850—1919), von dem auf der Ausstellung ein »Sonniger Waldweg« die Eigenart des Künstlers gut, doch nicht vollständig widerspiegelt. Schüler von Baisch war u. a. auch Bernhard Buttersack. Andere Künstler jener Zeit standen unter dem Einflusse des R. Zimmermann. So u. a. Karl Ebert (1821—1885). — Die Betrachtung der Werke seines Sohnes und Schülers Ernst Zimmermann (1852 bis 1901) führt uns auf das Gebiet der Bildnis- und Historienmalerei. Von seinen biblischen Bildern sah man bei Heinemann »Christus bei Maria und Martha«; von Porträts u. a. ein Selbstbildnis, ein dunkles Herrenbildnis (1879) mit seltsam umflorten Blick, das an niederländische Art gemahnende Bildnis von A. Werbel (1874). Ernst Zimmermann gehörte auch zu den hervorragendsten Schülern des W. von Diez. Dieser wiederum führt uns zurück zur Schule des Karl von Piloty (1826—1886). Von ihm bot die Ausstellung u. a. eine Studie zu seinem Kolumbus-Bilde der Schackgalerie. Zu der großen Zahl seiner Schüler (ich nenne hier nur solche, die auf der Ausstellung vertreten waren) gehörten Künstler wie Hermann Kaulbach (1846 bis 1909), Toby E. Rosenthal (1848—1917), von dem u. a. ein äußerst feinfarbiges »Kirchenportal« zu sehen war; ferner Nikolaus Gysis (1842—1901), Gabriel von Max (1840—1915); von ihm u. a. »Maria von Mörl auf dem Totenbett«; Otto von Faber du Faur (1829—1902), von ihm ein »Mazeppa« in prächtiger Technik; E. Kurzbauer (1840—1879),

der auch in Wien unter Führich tätig war. Gabriel Schachinger (1850—1912), dessen »Bildnisstudie« etwas Niederländisches hat; Paul Szinyei-Merse (1845—1920); der ausgezeichnete Tiermaler Anton Braith (1836—1905), von dem u. a. eine prächtig beleuchtete »Italienische Eselskarawane« gezeigt wurde. Höchsten Ruhm erlangten Hans Makart (1840—1884), von ihm u. a. das vornehme Bildnis der Frau Bruckmann; Wilhelm Leibl (1844—1900); Franz von Defregger (1835—1921), von dem, außer den allbekannten »Kriegsnachrichten«, auch seine Madonna, sowie erfreulicherweise mehrere der so vorzüglichen Porträts (Maler Gysis 1876, Kinderkopf 1878) und ein Innenraumbild ausgestellt waren, endlich Franz von Lenbach (1836—1904), von dem man u. a. das warmtönige, stolze Jugendbild Kramer-Klett sah. Noch am Leben sind u. a. Hugo von Habermann, Eduard Grützner, Ludwig von Langenmantel, Gabriel Hackl, Adolf Oberländer, Matthias Schmid. — Dann die Schule des W. von Diez (1839—1907), von ihm selbst wurden zwei kraftvolle Kriegsszenen dargeboten. Unter seinen Zöglingen entwickelten sich zur Meisterschaft Männer wie Ludwig von Löfftz (1845 bis 1910), Gotthard Kuehl (1850—1915), Bruno Piglhein (1848—1894); noch lebende wie K. J. Becker-Gundahl, M. von Feuerstein, O. Hierl-Deronco. Zur Schule des W. von Lindenschmit (1829—1895) gehören Künstler wie Eduard Harburger (1846 bis 1906), der bekannte Zeichner der »Fliegenden Blätter«, ferner Georg von Hoesslin, Tina Blau-Lang. Schüler von Bernhard Neher war der Kriegsmaler Ludwig Braun (1836—1916). Köstliche Gaben bot die Ausstellung von Karl Spitzweg (1808 bis 1885) »Der gute Trunk« und anderes; von Hans Thoma, Wilhelm Trübner (1851—1917), Fritz von Uhde (1848—1911) u. a. einen herrlichen »Pan«, von dem Tiermaler Joh. Friedr. Voltz (1817—1886). A. G. Frhr. von Ramberg war leider nur mit einem kleinen Bildnisse, Schwind gar nicht vertreten. Von Böcklin († 1901) sah man ein »Bacchanal«, von F. A. von Kaulbach (1850—1920) eine Anzahl von Werken, unter denen ein »Maitag« wohl das feinste war. Mit den noch Lebenden ragt jene große Kunstepoche noch in die heutige Zeit hinein.

Doering

EIN KRIEGSDENKMAL VON KARL KUOLT

Für seine Vaterstadt Spaichingen (in Württemberg) hat Karl Kuolt ein wirkungsvolles Denkmal geschaffen. Das Werk reiht sich einer Anzahl von andern verwandter Bestimmung an, die von dem gleichen Künstler in jener Gegend bereits existieren. Das Spaichinger Denkmal mißt vom Erdboden bis zur Spitze etwa 6 m. Es ist aus dem warmtönigen, wetterbeständigen Donaukalkstein gearbeitet. Seinen Platz hat es an oder besser gesagt in der die Stadtpfarrkirche umgebenden Mauer, in die es sich einfügt und deren Flucht es, aus ihr hervortretend, kräftig und doch ohne Härte unterbricht. Das Denkmal besteht aus einem Unterbau, auf dem, von einem eigenen Sockel getragen, die Gestalt des ritterlichen Drachentöters St. Georg sich erhebt. — Der Sockel besteht aus einem hochrechteckigen vierkantigen Stein. Rechts und links von ihm leiten etwas zurücktretende Seitenteile zu der Mauerflucht über. An jedem dieser Teile befindet sich ein Konsolstein zum Aufhängen von Kränzen. Die Vorderseite des mittleren breiteren Teiles dieses Unterbaues zeigt die in drei senkrechten Spalten angeordneten Namen der Gefallenen. Darunter ist die Fläche mit einem Flachrelief geschmückt, das ein Schwert und einen Stahlhelm darstellt. Die Horizontale dieses Reliefs bildet gleichsam die Unterstreichung der darüber befindlichen Schrift. Die Schrift ist vertieft, in schönem klaren Duktus ausgeführt und dunkel gefärbt. Oberhalb der Schrift zieht sich ein Gesims hin, das in der Mitte eine rechtwinklige Abstufung nach oben zeigt. So ist ein Raum geschaffen, in dem die Wappen von Württemberg und von Spaichingen untergebracht sind. Jenes den oberen Rand der Unterbaumitte umziehende Gesims scheidet die beiden Hauptteile des Denkmals voneinander. Auf der oberen Rechteckfläche des Mittelteiles baut sich eine Stufenpyramide auf. Sie trägt den ganz schlichten, rechteckigen, vierkantigen Sockelstein, auf dem die Figur steht. Man sieht den hl. Georg zu Rosse, wie er nach errungenem Siege mit gefalteten Händen und gen Himmel gerichteten Antlitze Gott ein Gebet des Dankes darbringt. Das Roß steht schnaubend und wiehernd, ruhig und siegesbewußt über dem sterbenden Untier, dessen Kopf und Flügel schlaff sinken, während der Leib sich in letzten Zuckungen zusammenringelt und die Krallen sich in den Boden einbohren wollen. In ungezwungener Art gibt die Masse des Drachenkörpers den Beinen des über ihm stehenden Rosses Festigkeit. Überhaupt hat der Künstler Wert darauf gelegt, das Denkmal widerstandsfähig zu machen. Wesentlich trägt hierzu die großzügige Flächenbehandlung bei. Frei endigt die Komposition nach oben in der schlank aufragenden Figur des Reiters, der ohne Helm, vielmehr barhäuptig dargestellt ist, wodurch das Denkmal nicht mit einer Spitze, sondern mit einer sanften Rundung ausgeht. Die Linie des Reiters liefert die Vertikale gegen die durch Roß und Drachen gegebenen Horizontalen. Im ganzen ist das Denkmal vom Vertikalismus beherrscht, was seiner Wirkung wesentlich zustatten kommt. Der Stimmungsinhalt ist reich und tief.

Doering

AUS DEN DIÖZESANGRUPPEN

Am 12. Mai, abends 8 Uhr, veranstaltet die Diözesangruppe Bamberg der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst einen Vortragsabend mit Lichtbildern. Der allbekannte Dichter Dr. Peter Dörfler spricht über den Leidensweg des Herrn, unter Zugrundelegung zahlreicher meisterlicher Darstellungen von meist der Gegenwart angehörigen christlichen Künstler, insbesondere Künstlern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

In Würzburg spricht der geschätzte Redner auf Veranlassung der dortigen Diözesangruppe am 14. Mai. Bericht folgt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ergebnis des Wettbewerbes Landau. — Am 19. April fand die Sitzung des Preisgerichtes für den Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Ausgestaltung des Hochaltarraumes der Marienkirche zu Landau (Pfalz) statt. Die außerordentlich schwierige Aufgabe dürfte manchen Künstler von der Beteiligung am Wettbewerb abgehalten haben, so daß nur 14 Projekte vorlagen, und von diesen hat keines das Problem einwandfrei gelöst, namentlich war zumeist der im Aus-

schreiben betonte Zweck des Hochaltares als monumentaler Sakramentsaltar nicht hinreichend beachtet worden. Deshalb sah das Preisgericht von der Zuerkennung eines 1. Preises ab. Eine Anzahl der Entwürfe besaß gleichwohl sehr hohe künstlerische Eigenschaften und das Preisgericht kam nach eingehenden Erwägungen zu dem Beschluß, die für Preise zur Verfügung gestellte Summe von 150000 M. gleichmäßig an folgende fünf Projekte zu verteilen: Kennwort »Regina Angelorum« (Verfasser Heinrich Renard, Erzdiözesanbaumeister in Köln); »Rosenkranz« (Verfasser Prof. Otto Rückert, Maler und Prof. Georg Köllner in Mainz); »Himmelskrone« (Verfasser Sigmund Franz, Regierungsbaumeister in Augsburg); »Marienaltar« (Verfasser Anton Bachmann, Architekt in München); »Keine Farbe« (Verfasser Joseph Henselmann, Bildhauer in München). — Von einer Ausstellung mußte leider abgesehen werden.

Joseph Huber-Feldkirch in Düsseldorf wird diesen Sommer in Dornbirn, Vorarlberg, ein großes Freskogemälde als Kriegerehrung ausführen. Es kommt in die Vorhalle der Pfarrkirche, wird 22 m lang und 6 m hoch.

Die Münchener Kunstausstellung 1923 im Glaspalast wird am 1. Juni eröffnet. Die Ausstellerpapiere sind gegen Bezahlung der Selbstkosten ab 3. April im Sekretariat des Glaspalastes erhältlich.

Berlin. — Der »Kreis katholischer Künstler Groß-Berlin« hat im Laufe des verflossenen Winterhalbjahres trotz schweren Kampfes mit der Ungunst der Verhältnisse einige nennenswerte Vortragsabende veranstaltet. So sprach noch im Herbst Prof. Dr. Hermann Schmitz über »Kunst und Christentum in Deutschland, in Vergangenheit und Gegenwart«; Ende Dezember fand im Rahmen des Berliner Winfriedbundes ein Kunstabend statt, an dem Dr. Oscar Gehrig das Thema »Weihnachten in der Malerei« behandelte. Schließlich hielt im Februar ds. J. Dr. Fritz Volbach seinen Vortrag über »Altdeutsche Plastik«. Alle drei Veranstaltungen waren von nachhaltiger Wirkung. Die geplante kirchliche und weltliche Feier mußte äußerer Umstände wegen leider ausfallen. Was hier nottut, ist ein stärkeres Sichselbstbesinnen der in Frage kommenden Künstlerschaft auf das gemeinsame Endziel und ein rückhaltloser Zusammenschluß zur Erstrebung größerer Geltung. In weiten Kreisen des Klerus und der Kirchengemeinden will man statt eigenbrötlerischer Überlegungen und empfindlicher Bedächtigkeit Taten sehen, die unsere Kunst vorwärtsbringen, in die Arme des Volkes führen. Man sei also bereit! Hüben wie drüben. Dr. —g.

Stadtbaumeister Baurat Johann Guido Wolf ist am 25. Dezember v. Js. in Graz gestorben. Mit ihm schied eine Persönlichkeit aus dem Leben, die auch für die kirchliche Baukunst der Stadt und des Landes Steiermark von Bedeutung war. Baurat Wolf war es, der nach den Plänen des Prof. Dr. Georg v. Hauberrisser den Bau der bekannten Grazer Herz-Jesu-Kirche durchgeführt hatte, was ihm nicht nur die vollste Anerkennung aller kirchlichen Kreise eintrug, sondern wodurch er sich auch einen glänzenden Namen schuf, der weit über seine Heimat hinaus bekannt war. Ihm hatte man auch die Ausführung der Kirche für die ehrw. Elisabethinnen (Projekt von Robert Mikovics) und den Bau der neuesten Kirche von Graz: der St.-Josef-Kirche (Entwurf von Architekt Pascher) übertragen. Höchste Solidität in Material und Ausführung zeichnen alle diese Arbeiten aus. An seinen eigenen Entwürfen fällt vor allem die seiner Zeit eigentlich doch ganz ungeläufige Lösung des Problems der Innenräume auf. Hier zeigte er seine deutsche Ausbildung an der Herzoglich Braunschweigischen Hochschule in Holzminden a. W. und seine Erfahrungen, die er in München und Hamburg einst erworben hatte. In der Lösung der Innenräume war der Verstorbene seiner Zeit weit voraus und ein Vorläufer des modernen Architekten, der nicht nur die Fassade kennt, sondern vor allem an das Bedürfnis der Menschen nach Luft und Licht denkt. Für das Kloster und Spital der ehrw. Elisabethinnen schuf er ebenso die Entwürfe wie für das umfangreiche Ursulinnenkloster (Kloster, Schule, Pensionat und Kapelle umfassend) in der Leonhardstraße. Man bedauert nur, daß die Stadtverwaltung diesen Meister nicht mit der Ausführung von eigenen Projekten mehr betraut hat. Die Vorzüge seiner Schöpfungen sichern ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der steirischen Baukunst. Bd.

Am 15. März verschied in Innsbruck (auf Schloß Weiherburg) der Maler Emanuel Raffeiner, geb. zu Schwaz in Tirol, nach langem, schwerem Leiden. Eine Biographie des Künstlers mit vielen Abbildungen veröffentlichten wir im XVI. Jahrg., S. 137—148. F. F.

Bildhauer Eduard Fischer führt für die Abteikirche der Benediktiner in St. Joseph (Gerleve bei Coesfeld i. Westf.) einen Kreuzweg in Holz aus. 9 Stationen sind vollendet. Früher schuf er für das Gotteshaus eine Gedenktafel zur Erinnerung an die Stifter der Abtei: »Das Opfer der Gottesmutter und des hl. Joseph als Vorbild der Opfergabe der drei Geschwister Wermelt«, ferner die Mariensäule vor der Kirche aus fränkischem Muschelkalk (12,66 m hoch) mit bekrönendem Baldachin als Abschluß der Säule und Umrahmung der Immakulata (2,56 m hoch). Das von Fischer entworfene Adlerpult für den Chor der Abteikirche mit dem Relief der Anbetung der Weisen am Schafte wurde von Joh. Vorfeld (Kevelaer) in Messing getrieben. Veröffentlicht in den Zeitschriften: »Der Pionier« und »Zeitschrift für christliche Kunst 1914 (XXVII) 22, Fig. 23«. Die Blendarkade der Stirnseite des Refektoriums schmückte Fischer mit einer Kreuzigungsgruppe (Holz) in Lebensgröße.

Bildhauer Frz. Hoser (München) schuf für die Abteikirche St. Joseph (Gerleve) einen Kriegergedächtnisaltar mit den Figuren der hl. Erzengel Michael (Unterschrift: Quis ut Deus, Wer ist wie Gott), Raphael und Gabriel als Hinweis auf die Treue und den Mut im Kampfe, den Dank für Schutz und Heimkehr, sowie in Beziehung auf den Frieden. Für den Kreuzgang der Abtei führte der Künstler ein Hausaltärchen aus, das die Himmelskönigin mit dem göttlichen Kind auf dem Arme (Relief) zeigt, von musizierenden Engeln umgeben. Motto: »Spes nostra salve. Unsere Hoffnung sei gegrüßt«.

Nach dem Entwurfe des Kunstmalers H. Byvank (Münster i. W.) wurde ein schmiedeeisernes

Gitter für eine Turmkapelle der Abteikirche St. Joseph (Gerleve, bei Coesfeld in Westf.) ausgeführt. Aus dem Gedanken: »Im Kreuze ist Heil«, ist in der Mitte das Kreuz mit der Inschrift als Kürzung IC XC NK (='Ιησοῦς Χριστὸς νικᾷ, Jesus Christus siegt) dargestellt, umgeben von den Evangelistensymbolen. Zwei Medaillons enthalten die Sinnbilder der Kirche und der Synagoge in Beziehung zum Kreuze. Phantastische Tiergestalten bilden den oberen Abschluß. Die figürlichen Teile arbeitete Alex Wetscher (Lüdinghausen), alles übrige entstand in der Klosterwerkstätte.

Die Herz-Jesu-Statue von W. Harzing (Rijsenburg, Holland) bietet einen Beitrag zu dieser künstlerisch schwierigen Darstellung des Erlösers. Als Motto steht auf dem Sockel: »Jube domine benedicere (Wolle, Herr, den Segen geben).« Durch die vom linken Arm über das Herz nach oben mittels des rechten Armes gehende Linie wollte Harzing den Gedanken ausdrücken: »Durch die Erbarmungen des göttlichen Herzens hinauf zum Himmel.«

Regierungsrat Dr. Hans Schukowitz. — Am 11. Dezember v. Js. verschied in Graz der Präsident der steirischen Sektion der Leo-Gesellschaft, der Universitätsoberbibliothekar Dr. Hans Schukowitz an den Folgen eines Schlaganfalles. Am 5. August 1863 in Mannersdorf bei Wien geboren, studierte er zuerst an der Wiener Universität Theologie, dann deutsche, klassische und orientalische Sprachwissenschaft und erwarb das Doktorat der Philosophie. 1895 trat er in den Dienst der Grazer Universitätsbibliothek, an der er, wie Dr. Hans Schleimer in einem Nachruf sagte, »vermöge seiner gründlichen bibliothekarischen und geisteswissenschaftlichen Bildung durch 27 Jahre höchst verdienstvoll wirkte«. Sein Hauptforschungsgebiet war das steirische Buchwesen. Unermüdlich durchforschte er die Schätze unserer Klosterbibliotheken, wobei er auch für die Kunstforschung viel Wertvolles fand. Seine letzte Arbeit war über den bekannten Hofmaler Ferdinand Stanislaus Krumholz. Der Tod hatte ihm die Feder aus der Hand genommen. Die Katholiken Steiermarks und Österreichs erleiden durch seinen Heimgang ins ewige Reich einen unersetzlichen Verlust. B. B.

Ständige Ausstellung für christliche Kunst. — Mit Ende Dezember 1922 kam die seit 1900 bestehende Jury der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. in Wegfall. Die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst übernahm von diesem Zeitpunkt an auch die Arbeiten der ersteren, also auch die Ständige Ausstellung (München, Karlstr. 6). Sie machte aber von dem Rechte Gebrauch, einen Ausstellungs-Ausschuß zu ernennen und sich zu diesem Zwecke zu erweitern. Demgemäß beschloß sie am 28. März lfd. Js., daß die Künstler, welche bis Ende 1922 die Jury für die Ständige Ausstellung bildeten, als Ausschuß für die Ausstellungsangelegenheiten fernerhin tätig sein sollen. Es sind die Maler Jos. Albrecht, Albert Figel, Jos. Guntermann, die Bildhauer Jos. Auer, Karl Kuolt, Franz Scheiber. Die Ständige Ausstellung wird als alleiniges Unternehmen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst weitergeführt. Anfragen sind also an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6, zu richten.



DR. W. SCHERTEL WEIHNACHTSTELLER

Porzellan. — Text unten

Religiöse Porzellane. — Unter den Manufakturen, welche die deutsche Porzellankunst innerhalb der letzten Dezennien zu bedeutender Höhe emporgehoben haben, steht als eine der ersten die bayerische Porzellanfabrik Ph. Rosenthal u. Co. in Selb. Unter ihren Erzeugnissen religiöser Kunst verdient vor allem die herrliche »Madonna« mit dem segnenden Christkind genannt zu werden. Form und Verzierung machen sie zu einem wertvollen Schmuckstück für jeden Raum. Von ganz besonders künstlerischem Werte sind die wundervollen Rosenthalschen »Weihnachsteller«, die — leider nur in einer sehr beschränkten Anzahl — alljährlich mit einem neuen Motiv hinausgegeben werden. Diese geringe Zahl hat zur Folge, daß sie schon nach wenigen Wochen hochbezahlte Sammelstücke werden. Den letzten Weihnachtsteller (1921) schmückte das von Jupp Wiertz entworfene Motiv »Weihnachten im Gebirge«. Der Künstler versetzt uns in die weite winterliche Gebirgseinsamkeit, aus der ein tiefverschneites Standbild der Mutter Gottes mit dem Kinde aufragt, wie sie in deutschen Landen vom gläubigen Volk zu Tausenden errichtet wurden. Auf dem Weihnachtsteller 1920 hat Dr. W. Schertel in Selb das alte Thema »Im Stalle zu Bethlehem« behandelt. Vom Evangelisten Lukas, der nach der Legende der erste Künstler war, der die Madonna mit dem Kinde festhielt, bis auf unsere Tage, hat wohl kaum ein Künstler dem lockenden Reiz dieses ewig hohen Liedes der größten Mutterliebe widerstehen können. Trotz der zahllosen Darstellungen, die dieses Thema die Jahrhunderte hindurch gefunden hat, weiß ein wahrer Künstler es doch immer wieder neu zu fassen. Die Kom-



JUPP WIERTZ WEIHNACHTSTELLER
Porzellan. — Text unten

position Dr. Schertels gehört zu den besten der Gegenwart, die sich würdig an den monumental wirkenden »hl. Christoph mit dem Jesuskind« anreiht, dessen Darstellung den Weihnachtsteller 1919 ziert. Wahrhaft beneidenswert ist der glückliche Besitzer der geschlossenen Reihe dieser Weihnachtsteller, die im Jahre 1910 begonnen wurde. Die Manufaktur hat tatsächlich nur Entwürfe erstklassiger Künstler gebracht. Über die technische Höchstleistung braucht man heute bei Besprechung der Rosenthalschen Porzellane wohl kein Wort mehr zu verlieren. Als Erinnerung an die heurigen Oberammergauer Passionsspiele, bei welchen der bekannte Christusdarsteller Anton Lang diese Rolle zum dritten Male spielte — ein in der Festchronik noch nie erlebtes Ereignis —, gab Rosenthal einen Christusteller heraus —, auch wieder nur in begrenzter Zahl — der in hervorragend künstlerischer Ausführung die feinen Züge des Langschen Christuskopfes wiedergibt. Bruno Binder

BÜCHERSCHAU

Aus Kunst und Leben. Von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. 6.–8. Auflage. Freiburg i. Br. 1923. In einem Bande (XII und 380 S.) gr. 8°. Mit 6 Tafeln und 145 Textabbildungen.

Von den beiden Folgen dieser geistvollen Aufsätze, deren erste 1905, die zweite 1906 erschienen ist, und die im Laufe der Zeit fünf Auflagen erlebt haben, liegt jetzt die 6.—8. vor. Sie unterscheidet sich von ihren Vorgängerinnen durch größere Kürze, die sich gegenüber den Schwierigkeiten der jetzigen Zeit als notwendig ergab. Sollte das Werk verkäuflich bleiben, so müßten die früheren zwei Bände auf einen zurückgeführt werden. Das nötigte dazu, daß mehreres aus dem ehemaligen Inhalte fortbleiben mußte. So fehlen z. B. jetzt die Studien über das religiöse Bild für Kind und Haus, den Gemäldefund von Burgfelden, Michelangelos Jüngstes Gericht, Christliche und moderne Kunst, Raffaels Sposalizio, Von der Freude — entsprechend auch die zu diesen Aufsätzen gehörigen Bilder, deren die beiden früheren Bände im ganzen 200 enthielten. Nun ist aber für reichlichen Ersatz gesorgt. Aus den früheren Auflagen in die jetzige sind u. a. übergegangen Raffaels Madonnen, die Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten, die Bilder aus Venedig, Deutschlands Riesentürme. Diesen und einigen kleineren reihen sich neuerdings an ein höchst wertvoller Aufsatz über Siena, sodann drei großartige und überaus zeitgemäße Schilderungen aus der neuesten Geschichte der Kirche: Das Papsttum der Hort der Autorität, Pius X. — ein glänzendes Charakterbild, dem der Verfasser vielleicht später noch ein solches Benedikts XV. folgen lassen wolle — und eine in acht Abschnitten mit herrlicher Plastik gegebene Beschreibung »Nachklänge vom Eucharistischen Kongreß in Rom«. Jeder dieser neuen Teile ist reich mit Bildern versehen, deren Zahl sich auf 51 beläuft, während andere 100 aus den früheren Auflagen übernommen sind. Die 6.—8. Auflage besitzt also Eigenschaften, die ihr Erscheinen in hohem Grade begrüßenswert machen. Sie bietet einen Schatz des Neuen und Schönen, ohne daß die älteren Auflagen durch sie überflüssig werden. Druck, Papier, Buchausstattung, Bilderherstellung sind von ausgezeichnetster Beschaffenheit. Doering

Die figurale Wandmalerei. Ihre Gesetze und Arten. Von Joseph Popp. Leipzig 1921, Klinkhardt & Biermann. VIII und 144 S. mit 32 Tafeln. 4°.

Schon daß hier, gegenüber dem breiteren Interesse für das Tafelbild, ein weniger beachtetes Gebiet vorgeführt wird, sichert dem Verfasser unseren Dank. Sodann ist nicht sobald ein Thema wie das von der Raum- und zumal Tiefenwirkung der Flachmalerei so eingehend behandelt wie hier. Daran schließen sich ebensolche Erörterungen über Illusion (S. 94: »nur ein Spezifisches im künstlerischen Schaffen und Genießen«), über Dekoratives (133: »Bilder, die aus der überströmenden Fülle ihrer ästhetischen Werte über den Rahmen hinaus, auf ihre nähere und weitere Umgebung wirken und sie so bereichern«), über Monumentales (132: »eine Formbildung, die aus einer großen Auffassung und Gestaltung ersteht«); und schließlich kann man (135) »die Wandmalerei wohl als dekorative, aber nicht als monumentale Malerei bezeichnen«. Auch der Abschnitt »Die technischen Voraussetzungen« usw. wird wohl jedem Praktiker wenigstens einen lehrreichen Überblick bieten. Dazu eine Fülle treffsicherer Einzelbemerkungen: »Die Wahrhaftigkeit der Kunst gegen sich selbst ist wichtiger als gegenüber irgendwelcher Natur des Darzustellenden« (58); und der Inhalt bedeutet künstlerisch nur soviel, als er sich veranschaulicht (105) — aber die Fassung von Kunst als Übersetzung des Wirklichen (118) und als Umbildung der Natur (109) stört. »Einfachheit ohne Füllung und Spannung wirkt leer und matt« (114). U. dgl. m.

Leiden bleiben der schönen Leistung von Popp nicht erspart. Sie mußte wegen Zeitnot gegen ihre

Urabsicht sehr reduziert werden, z. B. die romanische Wandmalerei fallen lassen, und begünstigt Italienisches, wenn auch Deutsches bis zu vorexpressionistischem Modernem nicht fehlt. (Das Deutschmittelalter scheint inzwischen R. Borrmann gut zu besorgen.) Das mittelalterliche Flächenbild läßt in seiner dekorativen Leistung jede spätere derartige Form weit hinter sich (73).

Die Reproduktionen sind anscheinend auf der Höhe; daß ihr Format nicht für jeden Bedarf zureicht, war nicht zu vermeiden. Eher könnte man wünschen, daß der Verfasser seine Bilder mit eingehenderen Beschreibungen ausschöpfte und manches deutlicher sagte (86, 110, 118). Die Farbenlehre von Ostwald möchte auch, wer gegen ihren künstlerischen und pädagogischen Wert zurückhaltend bleibt, an bestimmten Stellen, besonders zur Tiefenfrage, beigezogen sehen (40, 67). Die Mosaik könnte noch mehr bekommen (als 53 f.).

Die Gelegenheit aber möchte der Berichterstatter zu der Anregung benützen, in den darstellenden Künsten ihre Ausdrucksweise nach Typen zu unterscheiden, wie sie sich anderswo (in Rhetorik und Didaktik) bewährt haben; wofür hier bloß andeutende Anfänge gemacht und nur Typisierungen versucht werden können, die ineinander übergehen oder sich überschneiden und jedenfalls auf eine bessernde Kritik warten.

Erstens ein lehrhafter Typus. Er findet sich z. B. in ältesten deutschen Wandgemälden vom Jüngsten Gericht, die bei Popp fehlen; kaum etwas davon zeigt sich bei Michelangelo (Tafel V, 10), eher noch in Apsisbildern (VIII, 14, 15).

Zweitens ein erklärender Typus. Auch er ist hier kaum vorhanden, höchstens in Deckenbildern von Christi Taufe (VII, 12, 13,).

Drittens ein entwickelnder. So wenn Raffael in der Farnesina die Decke gobelinartig entfaltet (XI, 18), oder wenn G. Reni und Guercino die Aurora hervorkommen lassen (XII, 19, 20).

Sogar im engeren Sinne darstellende Typen, die sich etwa dreifach spalten:

Viertens nämlich tritt die sinnfällige Veranschaulichung von Geistigem hervor. So wenn Raffael die Stärke usw. oder den Parnaß versinnlicht (IV, 7, 8), oder wenn Michelangelo die Sixtina ausmalt (V, 10); auch die Apsisbilder (VIII) sind hier wohl ebenso wie im Lehrhaften aufzuführen. Porträts können dazugenommen werden, wenn sie so tiefdringende Charakteristiken sind wie die Köpfe und Gestalten, die wir vorwiegend aus deutschen Kirchen kennen lernen (XVII, 27—29, XVIII, 30, 31). Selbst Rhythmen wie die von Hodler mögen hiehergehören (XX, 34—36).

Fünftens tritt die erzählende Darstellungskraft hervor. Wie viele mehr oder minder meisterhafte Darsteller von Vorgängen haben wir hier! (Mantegna III, 5, 6; Raffael V, 9; Cornelius VI, 11; Pinturicchio XV, 24 und XXII, 40; Giotto und Ghirlandajo, die zwar XXI, 37 und XXII, 39, nicht jedoch XVI, 26, 25 zur Geltung kommen; Tizian XIX, 32; Piero della Francesca XIX, 33; Greco XIX, 38; Masaccio XXIII, 41).

Sechstens tritt die Beschreibung von Zuständen, speziell Situationen und eventuell Stimmungen, hervor. Davon gibt es hier wenig, etwa Sodoma und Klinger (XXV, 46, 45) ausgenommen. Vieles kann sowohl als Beschreibung wie als Erzählung gehen; so die Farnesinabilder von Caracci (XIII, 21), die Abendmahle von Lionardo und Ghirlandajo (XXIV, 43, 44), die Kammermalerei von Mantegna (XXVII, 48).

Siebentens endlich ein prunkender oder preisender, ein schmückender oder deklamatorischer oder selbst visionärer Typus. Wie er sich noch differenzieren lasse, mögen Bilder zeigen von der Art der Schloßausstattung Nymphenburg (I, 1), der Kapellenausstattung des Gozzoli (I, 2), der der vielen Deckengemälde u. dgl., doch auch jene Raffael (IV, 7, 8), oder Villen- und Palastausstattungen (XXVI, 47, XXVII 49).

Greifswald H. Schmidkunz

J. Christa, Untereichen: Der Hochaltar der Pfarrkirche Illertissen, ein Werk des Meisters Christoph Rodt. Illertissen 1922, Druck und Verlag Martinusbuchhandlung S. Sonntag. Mit 4 Tafelbildern.

Es ist ohne Zweifel in hohem Grade zu begrüßen, wenn sich auch draußen in der Provinz Kunstfreunde mit der Schilderung und Würdigung besonders bemerkenswerter Kunstdenkmäler beschäftigen. Und um so dankenswerter sind Veröffentlichungen auf diesem Gebiete. Naturgemäß beschäftigt sich der Verfasser, in dessen nächster Nähe die betreffenden Kunstwerke sich befinden, mit dem Gegenstande seiner Betrachtung um so eingehender, man möchte sagen mit um so größerem Eifer, der in einem gewissen Lokalpatriotismus und pietätvoller Begeisterung eine wohltuende Nahrung erhält. Und darum liefern solche Schriften wertvolles Material für die größeren Werke, sind für die kunstgeschichtliche Forschung von nicht genug zu schätzendem Werte und bilden eine Fundgrube tieferen Studiums. Die gegenwärtigen Zeitverhältnisse sind bekanntermaßen dem Erscheinen solcher Schriftchen nicht günstig. Für größere Tafelwerke finden sich auch heute noch Verleger weit eher. Wir freuen uns daher doppelt, daß es Verfasser und Verlag in dieser schweren Zeit möglich gemacht haben, das oben angekündigte Schriftchen erscheinen zu lassen. Die Broschüre zergliedert sich in 6 Kapitel. In der Einleitung beklagt der Verfasser mit Recht, daß selbst jetzt noch, da doch das Interesse auf alle Geschmacksrichtungen in toleranter Weise sich erstreckt, gerade die Kunstentfaltung der Zeit des frühen 17. Jahrhunderts in unserer Heimat verhältnismäßig wenig gewürdigt worden ist. Und doch war diese Zeit reich an vortrefflichen Meistern, die uns herrliche Werke hinterlassen haben. Der Verfasser geht nun in medias res ein und kommt sofort auf den Hochaltar der St. Martinskirche zu Illertissen zu sprechen. Das, was bis jetzt über ihn geschrieben worden ist, gibt entweder ein ungenügendes, wenig befriedigendes Bild von diesem trefflichen Altarwerke oder führt geradezu totale Unrichtigkeiten vor. Das 2. Kapitel bringt nun erfreulicherweise klares Licht in die Entstehung des Altares, behandelt Stifter und Meister des Prunkwerkes. Nach dieser festen Basis ist es für den Leser von hohem Interesse, sich im nächsten Abschnitte in die eingehende Beschreibung des Altares vertiefen zu können. Scharfsinnig ist in Kapitel 4 die kunstgeschichtliche Würdigung wiedergegeben. Sie rückt uns den Altar durch reiches vergleichendes Material seiner ganzen Anlage nach, wie auch in seinen Einzelheiten näher. Eine Fülle von ähnlichen Altarwerken wird herangezogen. Leicht und verständlich wird der Leser in die stilistischen Eigenarten eingeführt. Der 5. und 6. Abschnitt erzählen über

den Meister Christoph Rodt, über dieses sein Illertissener Werk, wie über andere von ihm bekannte Schöpfungen. Diese beiden letzten Kapitel bieten ein höchst begrüßenswertes Material für später einsetzende Spezialforschung. In der Geschichte der deutschen und in Sonderheit der bayerischen Altarbaukunst spielt der Altar zu Illertissen eine bedeutende Rolle. Wir sind dem Verfasser sehr dankbar für das liebenswürdige Schriftchen. Der Verlag Martinusbuchhandlung Sebastian Sonntag in Illertissen hat sich ein Verdienst um die Kunstgeschichte im allgemeinen, wie auch um die Heimatkunst und Heimatkunde erworben, dadurch, daß er die Broschüre so geschmackvoll in Druck und Einfügung der schönen, den Text belebenden und erläuternden, Illustrationen ausgestattet hat. Wir möchten das Büchlein nicht bloß im Besitze der Kunsthistoriker, sondern auch in den Händen der Kunstfreunde sehen, wir möchten es von den weitesten Kreisen, nicht zuletzt auch von dem Klerus erworben wissen, welch letzterer ja der berufene Hüter und Pfleger unserer gottlob noch zahlreich erhaltenen kirchlichen Kunstschätze aller Stilperioden ist. Möge die Lektüre dieser Zeilen Heimatliebe und Pietät für unsere alte kirchliche Kunst der Heimat entfachen — Eigenschaften, die gerade in heutiger Zeit sehr vonnöten sind!

Prof. Dr. Richard Hoffmann

Alessandro Botticelli. Künstlernovelle aus der Zeit der Medici. Von M. Herbert. Mit 15 Bildern nach A. Botticelli. 5.—8. Auflage. Verlag J. P. Bachem in Köln. Brosch. M. 155, geb. M. 235.

Die kunstverständige Dichterin bietet in dem feinsinnig behandelten Rahmen des nach außen hin einfachen Lebens des zartbesaiteten Sandro Botticelli ein bewegtes Stück aus der Geschichte von Florenz, als diese Stadt auf dem Höhepunkt ihrer geistigen Bedeutung angelangt war. Künstlerromane von der Gediegenheit dieses Buches können sehr wohl ein tieferes Verständnis für die Wechselwirkung vermitteln, welche zwischen dem künstlerischen Schaffen überhaupt und den Schicksalen einer Künstlerpersönlichkeit einerseits und den Zuständen in der Umgebung der Schaffenden anderseits besteht. Die Lektüre der Novelle und die Betrachtung der beigegebenen schönen Bilder wird Genuß und Belehrung bieten.

S. Staudhamer

Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten. — In den nächsten Wochen erscheint im Verlag des Katholischen Volksbundes in St. Pölten bei Wien (Domgasse 5) ein Führer durch die Kunstdenkmäler des St. Pöltner Bistums. Der bekannte Kunstgelehrte Pater Martin Riesenhuber, Benediktiner des Stiftes Seitenstetten in Niederösterreich, ist der Autor dieses Handbuches, das 404 Pfarr-, 69 Filial-, 70 Nebenkirchen, 9 Schloß- und 397 Kapellen in bezug auf ihre Lage, Geschichte, Bauweise, Literatur usw. vorführt. Eine kurze Kunstgeschichte der Diözese, zehn Beilagen, eine farbige Diözesankarte, ferner 50 Beilagen auf Kunstdruckpapier sind den Ausführungen angeschlossen. Der Name des Verfassers sichert eine gründliche, wissenschaftliche Arbeit. Eine eingehende Besprechung folgt nach dem Erscheinen. Das Buch wird ungefähr 500 Textseiten umfassen und 90000 K. kosten. Da die Auflage ziemlich gering ist, empfiehlt es sich, Bestellungen schon jetzt vorzunehmen.

Bd.

Das Alte Testament der göttlichen Offenbarung in Auswahl erbauender Texte. Ausgewählt, nach Allioli aus der Vulgata mit Berücksichtigung des hebräischen und griechischen Wortlautes übersetzt, mit Einführungen und Anmerkungen versehen von Dr. Simon Weber, Domkapitular und Wirkl. Geistl. Rat zu Freiburg i. Br. Illustrierte Taschenausgabe. Mit 20 Bildern nach Schnorr von Carolsfeld. Kl. 12° (XL u. 524 Seiten). Freiburg i. Br. 1919. Herdersche Verlagshandlung. M. 4.20; geb. M. 5.80 u. M. 6.20.

Die eingeschalteten Bilder sind nach der Holzschnitt-Bilderbibel von Schnorr von Carolsfeld, die Cornelianischen Geist atmet, hergestellt und wirken selbst in der starken Verkleinerung der Originale noch bedeutend. Dieses Bilderwerk besitzt dauernden Wert.

S. St.

DR. GEORG VON JOCHNER †

Soeben erfahren wir die Trauernachricht vom Ableben des Geheimen Hofrates Dr. Georg M. von Jochner. Wie an allen geistigen Interessen, nahm der Verstorbene auch an der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst regsten und fördernden Anteil. Seit dem Jahre 1908 gehörte er der Vorstandschaft an, in deren Mitte er durch seinen Weitblick, seine sachliche Beurteilung der Lage, seine Entschiedenheit in der Sache bei konziliantestem Auftreten große Hochschätzung genoß. R. I. P.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

CHRISTLICHE ARCHÄOLOGIE IN GREIFSWALD

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Greifswald)

Bei der noch immer spärlichen Vertretung der kunstkundlichen, kunstwissenschaftlichen und archäologischen Interessen an den theologischen Fakultäten beider Bekenntnisse lohnt es um so mehr, zu sehen, wie die Universität Greifswald schon lange dafür gesorgt hat.

Als der Kirchenhistoriker Viktor Schultze im Jahre 1884 an die (evangelisch-)theologische Fakultät dieser Universität kam, gab es hier noch nichts Derartiges. Sein Sonderinteresse für die archäologische und kunsthistorische Seite der Kirchengeschichte hatte sich bereits von 1879 an in Leipzig betätigt, indem er dort eine solche Sammlung begründete, die dann weiterhin aufblühte, und indem er sein Feld, aber einschließlich des Mittelalters, in Kollegien behandelte. Sonst bestand nur in Berlin schon seit 1849 eine derartige Anlage und Kollegienarbeit, durch den »monumentalen« Ferd. Piper. Jetzt existieren solche Sammlungen wohl überall, während jedoch eigene Professuren oder wenigstens Lehraufträge dafür noch immer selten sind.

Auch in Greifswald betätigte sich Schultze nun mit der Pflege dieses Spezialgebietes durch Kollegien und durch Schaffung eines Institutes. Amtlich als »Kirchlich-archäologische Sammlung« bezeichnet, führt es doch über diese zu enge Fassung hinaus den tatsächlichen Titel Institut für christliche Archäologie.

Die gegenwärtige Not, zumal die Schwierigkeit, die schon längst unzureichende Dotierung der »geisteswissenschaftlichen« Institute auch nur einigermaßen dem Bedarf nahezubringen, lähmt allerdings auch die weitere Entfaltung dieses Institutes. Doch ist trotz Examensnöte u. dgl. der (freiwillige) Besuch seiner Veranstaltungen so gut, daß durchschnittlich 20 Seminaristen teilnehmen und eine kleine Anzahl Fortgeschrittener auch weiterhin gefördert werden kann.

Die Erfahrung, daß man in unserer Zeit erst merkt, wie reich man eigentlich war oder zum Teil sogar noch ist, zeigt sich auch hier. Was der Institutsleiter und manchmal seine Studenten auf alten Kirchenböden Pommerns gefunden und in die Sammlung gebracht haben, ist der eigenartigste Besitz dieses kleinen Museums in einer Stadt, die durch ihre Lage dazu nicht begünstigt erscheint und keine größere Geschichts- oder Kunstsammlung aufweist; und es ergänzt in beachtenswerter Weise die pommersche Altertumssammlung des vielseitigen Museums der Stadt Stettin.

Auffallend ist das Fehlen eigentlicher Gemälde. Wir haben es zunächst mit Holzskulpturen zu tun, die noch vielfach Spuren der Bemalung und Vergoldung (meist auf einer den Holzkern umgebenden Leinwand) zeigen. Leider ist gar viel weiß überstrichen worden, in einer Spätzeit, die den Sinn für diese Künstlerarbeiten des Mittelalters verloren hatte.

Um das Hauptergebnis unserer Betrachtung vorwegzunehmen, erinnern wir uns, daß das politisch so schicksalsreiche, noch lange slawisch durchsetzte Land Pommern seit Mitte des 12. Jahrhunderts überaus reich an Klöstern mehrerer Orden, zumal des Zisterzienser-Ordens, war, die freilich den Stürmen der Glaubensspaltung und des Dreißigjährigen Krieges zum Opfer fielen, daß aber das Land noch immer eine stattliche Menge von Kirchenbauten wuchtiger Form (in Ziegeln) aufweist. Ferner daß Pommern im ganzen ein eifriger Mitarbeiter an Kulturdingen war und ist, ohne jedoch führend zu sein oder auch nur immer auf sonstiger Höhe zu stehen. Dazu kommt noch der allem Pathos und Überschwang abgeneigte Volkssinn.

So überrascht wohl nur den Fremden der schlicht realistische, einigermaßen und ohne Übertreibung naturalistische, insbesondere aber nicht bloß typische, und oft bis zu kräftiger Individualisierung gehende Zug dieser Kunstwerke, einschließlich viel anatomischer Sorgfalt. Eine solche tritt besonders an einem großen Kruzifixus auf, einem Hängekreuz von einem Triumphbogen, mit einer Christusphysiognomie, die an einen leibhaftigen Fischer von der Ostseeküste denken läßt. Es stammt aus dem Dorf Weitenhagen bei Greifswald.

Wie dieses Hängekreuz aus dem 15. Jahrhundert, der Hauptzeit für unsere Schätze, sich in seiner Selbständigkeit weitab von allem Kopieren hält, so tut es auch ein gleichzeitiges ähnliches aus dem Dorfe Gristow bei Greifswald. In der Haupt- und zwei Nebenfiguren zeigt es eine tief strenge Ausdruckskraft. Andere verwandte Einzelfiguren kamen von einem eigenen dortigen Altar.

In einer einzelnen Marienstatue aus Keetz (Mark Brandenburg) geht der sonst herb ernste Ausdruck in eine Lieblichkeit über, die diesen Anblick nicht leicht vergessen läßt. Bei der ebengenannten und einer Johannesstatue ist beachtenswert die Verschiedenheit in den bald elementar vereinfachten, bald reicheren Gewandfalten, dagegen auch eine gleichmäßigere Vorliebe für die großgeringelten Haarlocken der spätgotischen Zeit an den Nebenfiguren.

Mehrfache Einzelfiguren schließen sich an. Unter ihnen ragen kleinere, der Übertünchung entgangene, doch noch Farbspuren zeigende Statuetten hervor, die alle deutlich die Eigenart der eigentlichen Holzarbeit tragen. Hochgotisch ist eine Madonna mit einem schlanken, wenn auch etwas steifen Christuskinde, das, wie sonst nicht häufig, stehend dargestellt ist. Aus späterer, etwa Schongauerscher Zeit stammt eine Anna selbdritt (mit fehlendem Christuskind), die den Zeitunterschied der späteren Schönheit gegen die frühere Ausdruckskraft gut merken läßt. Beide Stücke sind aus Mützenow in Hinterpommern.

Über das Heimatland hinaus, nach Lüneburg, führt das Mittelstück eines Altaraufbaues, dessen bemalte oder geschnitzte Flügel hinzuzudenken sind. In zwei Reihen übereinander sieht man je 3 Teile, enthaltend fünf Marienszenen, deren eine, zweiteilig, die Anbetung der Könige zeigt; alles mit mehr Farbresten als sonst.

Zurück ins Land führt uns ein (hinter-) pommersches Abendmahl: bemaltes Hochrelief, der Tisch in »ideographischer« Weise mit seiner Platte der Bildfläche folgend, vorn auf dem Boden eine Art Lichtenhainer Bierkrügelchen, das Ganze eine naive Handwerkerarbeit des 17. Jahrhunderts.

Wieder in älterer Zeit, etwa 15. Jahrhundert, stehen wir bei mehreren engelartigen Figuren mit einer diakonenartigen Kleidung, einschließlich der über der Brust gekreuzten Bänder wie etwa Stephanus oder Laurentius vorgeführt zu werden pflegt. Ein solcher Engel hält ein besonders fein gearbeitetes Christuskind. Ein anderer, in ziemlich flacher Rundung, erweist sich durch die Bezeichnung »Matheus« als Evangelistensymbol und wird



MICH. RAUSCHER UND K. B. SAND GRABMAL
Im Waldfriedhof in München

ergänzt durch die ebenso gearbeiteten übrigen Evangelistensymbole. — Eine Besonderheit der Sammlung sind kleine, auseinandernehmbare Modelle von typischen und von einigen singulären alten Bauten. Voran das einer langgestreckten Katakombe (Stollengang), mit deutlicher Darstellung der Breitgräber und Bogengräber. Ähnlich ist der Basilikenbau veranschaulicht; desgleichen der altrömische Vorgänger des Mainzer Domes. Das Modell einer niedersächsischen Dorfkirche zeigt drei Teile: die Vorhalle mit Turm, das (nicht sehr lange) einschiffige Langhaus und das »Altarhaus«, das manchmal noch eine Apsis angebaut bekam. Während diese Modelle nach Anordnung des Institutsleiters selbst angefertigt sind, stammt von einem Kapitän das zierliche Modell einer norwegischen Holzkirche, die sich über dem unteren Umgang aufbaut.

Endlich ist das Institut ausgestattet mit Gipsabgüssen, z.B. Pyxiden (Hostienschachteln) und von mittelalterlichem Kirchengerät, aber auch von altchristlichen Inschriften, ferner mit größeren Photos von Bauten, mit vielfachen Diapositiven, einer Handbibliothek usw.

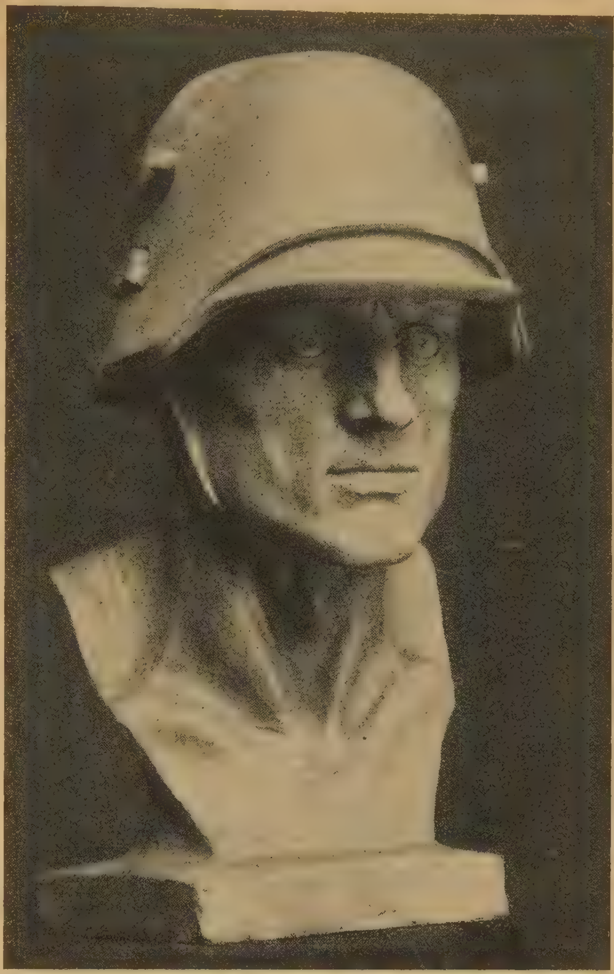
Der Schöpfer des Instituts ist nach seiner Emeritierung doch mit einem eigenen Lehrauftrag für das christlich-archäologische Fach bedacht worden und setzt seine Tätigkeit in alter Frische fort. Zu seinen früheren Themen trat nun immer mehr das der gegenwärtigen Probleme des evangelischen Kirchenbaus hinzu, samt den einschlägigen Anforderungen an Kunstgewerbe, Graphik usw. Stets aber war eine seiner hauptsächlichen Bestrebungen die, nicht bloß abstrakte Formenlehre zu geben, vielmehr den Kirchenbau nur als ein Gewand des konkreten kirchlichen Lebens zu betrachten und jedes tektonische Stück nicht abgesondert, vereinzelt, sondern als einklingenden Bestandteil dieses zusammenklingenden Lebens zu behandeln.

KRIEGERDENKMAL VON P. THALHEIMER

Die altehrwürdige St. Moritzkirche, Ingolstadts ältestes Gotteshaus, dem die unglücklichen Restaurationen des 19. Jahrhunderts so manches Kunstwerk geraubt haben, hat dank der Bemühungen des Hochw. Herrn Stadtpfarrers Dr. Götz durch Vermittlung des Landesamtes für Denkmalpflege aus der Kirche von Neustadt a. D. einen überlebensgroßen Kruzifixus erhalten, der wohl mit zu den besten Plastiken der bayerischen Spätgotik gerechnet werden darf. Es war nun ein kühner Gedanke, daß man dieses Kreuz, das künsterisch vielleicht noch höher zu werten ist wie das von Berthold von Riehl mit Recht gerühmte Kruzifix am Haupteingang der Kirche, zum Mittelpunkt für eine Kriegerehrung wählte. Damit war für den Künstler freilich die Aufgabe nicht leichter geworden; denn es ist viel einfacher, eine ganz neue Komposition zu schaffen als sich an etwas schon Gegebenes zu halten und Altes und Selbsterfundenes zu einheitlicher Wirkung zusammenzuschmelzen. Dem Münchener Kunstmaler Paul Thalheimer, dem man dieses Problem stellte, demselben Meister, der auch das Deckengemälde in der St. Antoniuskirche am Hauptbahnhof schuf (Abb. S. 122—124), ist meines Erachtens die Lösung desselben gelungen. Sein Fresko in St. Moritz stellt eine beachtenswerte Leistung dar. Er läßt die Plastik, dieses ergreifend wahre, realistische und doch hoheitsvolle Kruzifix, gleichsam herauswachsen aus einem knorrigen, zersplitterten Eichstamm und flankiert es rechts und links durch die Schmerzensmutter und den hl. Johannes. Unten am Fuße des Kreuzes aber knien zwei typische Feldgraue, der eine noch ein Jüngling, der andere ein Landsturmmann. Über dem im Tode gesenkten Haupt des Gekreuzigten wächst das Kreuz in die Krone einer deutschen Eiche hinein, die ein von Engeln gehaltenes Spruchband durchzieht. Die uralte, beziehungsreiche Idee vom Kreuzesbaum, unter dem die beste Ausruh ist für unsere Toten, vom Kreuzesbaum, der unser ganzes Leben und Sterben befruchten und beschatten muß! Thalheimers Figuren sind aus dem Geist der Spätgotik geboren. Dabei sind aber diese schlanken, fast übermenschlich großen, in eine andere Welt hinein-

ragenden heiligen Personen mit dem einfachen Faltenwurf und den herben Zügen auch in der Farbengebung originell und selbständig aufgefaßt. Im Gegensatz zur Farbenfreudigkeit der Rokokofresken erreicht er mit wenigen, fast spärlichen Farben doch eine tiefgehende Wirkung. Eine besondere Schwierigkeit war es sicherlich für den Maler, die zwei Soldaten in Feldgrau und Stahlhelm mit ihrer modernen Ausstattung in die Stilistik der Spätgotik einzufügen. Gerade da mußte alle brutale Realistik vermieden und durfte die Rücksicht auf das Ganze, besonders auf das schon Gegebene, nicht außer acht gelassen werden. Thalheimer hat die rechte Form hiefür gefunden. Sicherlich auch für die Schrifttypen und die Schriftverteilung. Beiderseits der Kreuzigungsgruppe sind in feinstilisierten, gotischen Buchstaben die 112 Namen der Gefallenen der Pfarrei angebracht. Die wechselnde Tönung der Schrift zwischen Schwarz und Rot bringt Gliederung und Abwechslung in das Namengewirr und schließt die ganze heilige Szene seitwärts gut ab. — Der Gesamteindruck des Denkmals ist ein guter, nachhaltiger. Es ist ein Werk würdig des alten, schönen Gotteshauses wie der Toten, deren Namen und Taten es kommenden Geschlechtern erhalten soll.

Ingolstadt A. Geitner, *Benefiziat*



KARL VOLK (GRUOL) KRIEGERBÜSTE
Jungnau-Sigmaringen, Hohenzollern

PLASTIKEN VON H. P. KRAMER

Der Bildhauer H. P. Kramer, der 1877 in Münster (Westf.) geboren ist und 1899 bis 1903 in München Schüler Eberles war, hat sich vor einer Reihe von Jahren in Offenburg (Baden) niedergelassen. Von ihm stammen zahlreiche Kriegsgedächtniswerke in Kirchen und auf Friedhöfen Badens. Eine der besten dieser Leistungen ist eine Pietà in der katholischen Stadtpfarrkirche zu Rastatt. Besonders schön ist die Gestalt und das schmerzerfüllte Antlitz der Gottesmutter. Andere beachtenswerte derartige Denkmäler schuf Kramer für Oppenau, Appenweier, Ludwigshafen am Bodensee usf. — Das neueste Werk des Künstlers ist ein etwa 6 m hoher, in Holz geschnitzter und farbig behandelter Aufsatz für den Hochaltar der Pfarrkirche zu Kuppenheim bei Rastatt. Dem spätgotischen Stile des von Schrott-Karlsruhe errichteten, durch treffliche Raumwirkung ausgezeichneten Bauwerkes schließt sich die Formgebung des Altarwerkes in freier, modern gefühlter Weise an. Die Gesamtsilhouette wird durch strenge Rechtwinkligkeit bestimmt. In den dekorativen Einzelheiten herrscht größte Schlichtheit. — Das Werk setzt sich aus einem höheren, oben etwas schmäler werdenden Mittelteil und zwei feststehenden Flügeln zusammen. Alle Teile zeigen reichen, großzügig entworfenen figürlichen Schmuck, der in flachem Relief ausgeführt ist. Der mittlere Teil gliedert sich wieder in zwei Abschnitte übereinander. Der obere umfaßt die Hauptdarstellung: aus Wolken taucht die (bis zu den Knien sichtbare) Gestalt des Erlösers auf, der segnend die Hände ausbreitet. Das Haupt ist von langen Locken umwallt, der Blick tief ernst und liebevoll geradeaus gerichtet. Ein breiter, radförmiger Kranznimbus umringt das Haupt. Über das Untergewand legt sich ein, von breiten Schultern getragener Mantel, der durch den Gürtel nach rechts emporgerafft ist. Die untere Partie der Figur macht sich in dem sie verhüllenden, horizontal gelagerten Gewölke zart, doch deutlich erkennbar. Rechts und links zu Füßen Christi knien anbetend der hl. Sebastian (als römischer Krieger, Pfeile in der Hand haltend) und die hl. Cäcilia (mit einer Orgel im linken Arme). Die Haltung der Figuren ist ruhig und feierlich, die Charakterisierung, besonders des Heilandes, tief empfunden, die Gewandzeichnung schlicht und bedeutend. — Aus dem unteren Abschnitte des Mittelteiles tritt der Tabernakel hervor, den ein Phönix bekrönt. Die Tabernakeltür zeigt in sehr fein gezeichnetem Flachrelief die Verkündigung des Engels bei Maria. An beiden Ecken des Tabernakels kniet (ursprünglich nicht zugehörig) ein Cherub. Die neben dem Tabernakel zurücktretenden Flächen sind mit den Halbfiguren je zweier Evangelisten geschmückt. Sie sind als kerndeutsche Männer charakterisiert, aus deren ernsten, biedern und frommen Mienen Heiligkeit der Gesinnung und Größe schlichten Geistes sprechen. Prachtvoll sind besonders auch ihre Hände. — Auf den beiden Flügeln sieht man je ein Paar, in ganzer Figur dargestellter heiliger Männer, die sich um die Verbreitung und Sicherung des katholischen Glaubens



KARL VOLK (GRUOL) SCHWEIZERMÄDCHEN
Jungnau-Sigmaringen, Hohenzollern *Studienkopf*

unsterbliche Verdienste erworben haben, nämlich rechts (von Christus aus) St. Petrus und Paulus, links St. Bonifatius und Canisius. Die zuvor anerkannte Tiefe der Charakterschilderung ist auch diesen Gestalten eigen. Die Bewegungen sind gemäßigt, dabei frisch und lebenswahr. Alles ist voll Echtheit, Gesundheit und Kraft. — Der Altar von Kuppenheim ist das erste größere Werk dieser Art, das aus Kramers Händen hervorgegangen ist. Die nicht von ihm stammende Bemalung wäre besser ganz fortgeblieben, oder aber sie mußte mit weit größerer Kraft ausgeführt werden, um neben den stark leuchtenden Chorfenstern standzuhalten.

Doering

KIRCHENMALEREI VON LECHNER

Es handelt sich um die Kirche von Unterpeißenberg bei Weilheim in Oberbayern. Schutzheilige der Kirche sind die Heiligen Johannes der Täufer und der Evangelist. Alt ist an dem Bauwerke nur der von 1519 datierte Turm. Schiff und Chor sind neu; sie zeigen den Stil des oberbayerischen Rokoko. Sehr günstig ist die Innenraumwirkung infolge fein abgewogener Verhältnisse und reichlicher Beleuchtung. Das Schiff allein besitzt sieben hohe, rundbogige Fenster. Der Chor mit seinem Vorraume hat fein zerstreutes Licht. In diesem Teile der Kirche zeigen die Decken- und Gewölbeflächen vielfigurige, in tiefer, satter Färbung gehaltene Malereien des Münchener Professors Ranzinger. Mit der malerischen Ausschmükkung des Schiffes wurde Karl M. Lechner beauftragt. Er hat seine Aufgabe im Sommer und Herbst 1922 gelöst und damit den ersten Beweis seiner großen Befähigung auf dem Gebiete der kirchlichen Monumentalmalerei erbracht. Seine Darstellungen zeigen jene gesunde, unbefangene, volkstümliche Art, die zu den erfreulichen Eigenschaften der Lechnerschen Kunst gehört. — Das weiträumige, langgestreckte Schiff ist frisch und hell, entsprechend den Anforderungen des Rokokostiles, wie des modernen praktischen Bedürfnisses. Die Wände sind rein weiß gestrichen, ebenso alle nicht durch Schmuckmalereien in Anspruch genommenen Deckenpartien. Die Hohlkehle, welche den Übergang von den Wänden zur Decke vermittelt, schimmert in zartem Rosa. Sie ist durch kurze, hellgrau gehaltene Pilaster in Felder zerlegt; ihrer sind auf jeder Langseite sechs. — Die Decke des Schiffes hat Lechner mit einem größeren und zwei kleineren Gemälden geschmückt. Mit Sicherheit sind die Schwierigkeiten der Untersicht-Perspektive überwunden worden. Die Färbung des mittleren und des dem Chore zunächst befindlichen Bildes hat, um gegen das Weiß der Wände keinen zu harten Kontrast zu schaffen, helleren Charakter erhalten, als ihn die Chormalereien aufweisen. Das Gemälde über dem Orgelchore aber ist dunkler, um das Gleichgewicht zu den Ranzingerschen Malereien herzustellen. — Trefflich paßt diese Tönung zu dem Gegenstande der Darstellung, die helle, frohe Farben ausschließt. Gewählt ist der Augenblick nach der Enthauptung St. Johannis des Täufers. Ort der Handlung ist ein gewaltiger Innenraum, dessen schwere Wölbung von stämmigen Säulen getragen wird. Im Vordergrunde führen breite Stufen abwärts. Während man das Haupt des Heiligen auf einer Schüssel hinwegträgt, wird es von überirdischen Strahlen umleuchtet. Staunen und Schrecken ergreift die Übeltäter. Sehr kräftig ist die Charakterisierung der Personen und der Affekte. — Das Mittelgemälde schildert die Taufe des Heilandes. An der Zeichnung ist hier u. a. das Geschick zu loben, mit dem der Künstler den Eindruck zu verhindern gewußt hat, als flösse das Wasser aus dem Bilde heraus abwärts. Die hügelige Landschaft ist in einfachster Stilisierung gegeben. Über ihr erhebt sich ein gewaltiger Wolkenhimmel. Während Johannes die Taufe vollzieht, und zahlreiche Personen Zeugen des Vorganges sind, schaut Gottvater, von jubelnden Engeln umschwebt, aus den himmlischen Höhen herab. Ein Lichtstrahl gleitet von seiner linken Hand zu dem Haupte des geliebten Sohnes. Die Färbung des Gemäldes ist reich, licht, zart. Ein rechts seitwärts stehender Baum bringt schönen Goldton in das Bild. — Das Gemälde zunächst dem Chorbogen feiert die Verehrung, die durch die Peißenberger Bergleute und Bauern der hl. Barbara und dem hl. Leonhard dargebracht wird. Links im Vordergrunde sieht man die Gruppe der Bergleute, an ihrer Spitze den Obersteiger mit der Fahne. Die Uniformen sind aufs genaueste wiedergegeben, nur daß aus dem Schwarz, der Wirkung halber, ein Dunkelgrau werden mußte. Rechts befinden sich

die Landleute. Die Köpfe sind, wie auf sämtlichen Bildern bei aller Großzügigkeit der Stilisierung voll echten Lebens. Auf Wolken thronen, von goldigem Licht umglänzt, die beiden Heiligen, den Menschen drunten gütig sich zuneigend. Ein breiter Wolkenstreifen verbindet Himmel und Erde. Landschaft und Figuren gehen bestens zusammen. — In den Abteilungen der beiden Hohlkehlen hat Lechner je sechs Halbfiguren von Aposteln angebracht. Sie sind grau in grau gehalten, haben goldfarbige Heiligenscheine und sind unten begrenzt durch Rokokomuschelwerk und Palmzweige. Die Köpfe sind recht deutsch empfunden, voll kräftiger Charakteristik. Die zu beiden Seiten einer jeden Figur verteilte Namensinschrift übt gute dekorative Wirkung aus. — In den Scheitelpunkten der Fensterleibungen sind die Leidenswerkzeuge Christi dargestellt. An den beiden Brüstungen der Orgelempore sieht man Sinnbilder der musica sacra.

Doering

DIE KUNST DEM VOLKE 3. SONDERNUMMER: RUBENS, VAN DYCK

Den beiden ausgezeichneten Sondernummern »Grünewald« und »Drei Meister deutschen Gemütes« reiht sich eine dritte, nicht minder vorzügliche an. In ihr spricht Dr. Walter Rothes, der für die »K. d. V.« schon wiederholt Studien aus der niederländischen Kunstgeschichte geliefert hat, über »Peter Paul Rubens und Anton van Dyck«. Beiden Meistern sind schon frühere Hefte der K. d. V. (Nr. 16 und 35) gewidmet gewesen. Die jetzige Sondernummer unterscheidet sich von jenen Heften zunächst dadurch, daß sie außer einer Anzahl von schwarzweißen Abbildungen auch neun gut ausgeführte farbige bringt; weiter dadurch, daß infolge dieser letzteren Beigaben der Text jenen der früheren Hefte durch sorgfältiges Eingehen auf die koloristischen Eigenschaften der Kunst beider Meister zu erweitern und zu ergänzen vermag; endlich auch durch die Auswahl der Schwarzweißbilder, die, ebenfalls als Ergänzungen bedeutungsvoll, Wiedergaben von 16 wenig bekannten Handzeichnungen des Rubens und Van Dyck darbieten. Die Reihe der farbigen Bilder beginnt mit vier Rubensschen Werken: dem prachtvoll charakteristischen Münchener Doppelporträt des Meisters und seiner ersten Gemahlin; es folgt das reizende Wiener Bild mit der Kinder- und Engelgruppe, der stolze Kasseler »Orientale«, der dreiteilige, wundervoll farbenleuchtende Wiener Ildefonso-Altar. Darauf kommt Van Dyck mit seiner empfindungsreichen Antwerpener Beweinung Christi, dem Kasseler Gemälde der Familie Leers, endlich dem köstlichen Amsterdamer Bilde, auf dem der jugendliche Wilhelm II. von Oranien mit der ihm als Braut bestimmten, noch ganz jugendlichen Henriette Maria Stuart dargestellt ist. Unter den durchweg sehr wertvollen und interessanten Rubensschen Handzeichnungen befindet sich eine Studie zur Kreuzaufrichtung (Paris), eine Zeichnung zu einem Selbstporträt (Wien), eine Skizze zu dem Sturze der Verdammten (London), die (weil das Vorbild verloren ist) äußerst wichtige Nachzeichnung, die Rubens von einem Teile der »Schlacht bei Anghiari« des Michelangelo geschaffen hat. Von Zeichnungen des Van Dyck seien hier herausgegriffen zwei englische Wappenherolde (Wien), das lebensprühende Bildnis des Malers Jan Snellincx (Federzeichnung, Paris), die tief empfundene hl. Dreifaltigkeit mit der anbetenden Nonne (Paris). Es ist sicher verdienstvoll, derartige Blätter aus den Werkstätten der Kunst vor Augen zu führen. Weit deutlicher und unmittelbarer zeigt sich in ihnen das Wollen, Denken und Streben des Künstlers, als in den ausgeführten Werken, bei denen so manche frische Eingebung, so manche kräftige Äußerung des Temperaments verloren geht. Gerade auch, um solche, die dem Wesen der Kunst bisher ferner gestanden sind, in dieses einzuführen, ihr Verständnis für Werden und Absicht des Kunstwerkes zu öffnen, eignet sich das Vorführen und Erläutern von Skizzen und Handzeichnungen in ganz besonderem Maße. — In seinem Texte sucht Dr. Rothes, seiner Art folgend, zwischen den Gegenständen seiner Betrachtung und unserer Gegenwart Beziehungen anzuknüpfen. Ihm gilt es, Gestalten zu finden, die dem deutschen Volke in den heutigen Zeiten als Vorbilder voranleuchten können. Rubens aber, dessen germanische Herkunft und Art Rothes mit Wärme und Absichtlichkeit nachweist, ist ein Vorbild, »das uns unbedingtes Vertrauen zur inneren und äußeren Stärke des Germanentums, das Bewußtsein der Unvergänglichkeit des germanischen Stammes im ewigen Wettstreit aller Völker unumstößlich einflößt«. Der Verfasser geht dann auf die Entstehungsgeschichte und die kennzeichnenden Eigenschaften der in den Tafeln wiedergegebenen Bilder ein und gibt vor allem klare und wertvolle Aufschlüsse über ihr Kolorit. Die Mannigfaltigkeit der Bilder, die die großen Gegensätze zwischen den beiden Künstlern, denen die Betrachtungen des Heftes gelten, bringen Leben und Abwechslung in die sachlich, dabei mit Wärme geschriebenen Erläuterungen. Die grundverschiedenen Individualitäten der auf den Gemälden dargestellten Personen kommen uns menschlich nahe, und durch die so vermittelte Bekanntschaft wird uns die Auffassung klar, mit der jene Künstler ihnen entgegentraten. — Den Schluß des Heftes bildet ein dringender Aufruf des Verfassers an das deutsche Volk, sich durch die in den Personen und dem Schaffen der beiden Meister liegende Mahnung zur mutvollen Arbeit anfeuern zu lassen, der von tiefer Religiosität getragenen Tatkraft des Rubens zu folgen. Ihr gegenüber erblickt Rothes in der verderblichen Genußsucht des Van Dyck ein Spiegelbild der Art des deutschen Volkes vor der Zeit des Zusammenbruchs. Ist diese Idee nicht eigentlich wissenschaftlich, so ist sie doch geistreich.

Doering

DENKMALPFLEGE IN OBERÖSTERREICH. — ENGELBERT DARINGER

Frische, rüstige Tätigkeit auf dem Gebiete der Denkmalpflege herrscht zurzeit im oberösterreichischen Innviertel. Eine Gegend, die überaus reich ist an Schöpfungen alter Kunst von der romanischen Zeit her durch alle Stilperioden bis an die Grenze des 19. Jahrhunderts, die Heimat einer urkräftigen Tradition, die im Schaffen einzelner zeitgenössischer Künstler fortwirkt. Zu ihnen gehört auch der Maler Engelbert Daringer (geb. 1882 in Wildenau, daselbst ansässig). In der Jahresmappe 1922 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst finden sich zwei von seinen Werken abgebildet, auch kurze Nachrichten über seinen bisherigen Lebensgang. Er studierte erst in einer Münchener Malschule, arbeitete dann in Koblenz, sowie im übrigen Rheinlande, ferner in Westfalen.

1906 kehrte er nach München zurück, wo er Schüler M. von Feuersteins wurde. Zu den frühesten Leistungen seiner Selbständigkeit gehört ein kraftvoller Kreuzweg in der Kirche des oberösterreichischen Dorfes Mettmach (1912—13; veröffentlicht im Verlage Callwey, München). Seit jener Zeit gehört das Schaffen Daringers seiner Heimat. Ein wesentlicher Teil dieser Tätigkeit ist den Aufgaben der dortigen Denkmalpflege, der Herstellung alter wertvoller Kirchen gewidmet. Von ihm stammt die Ausmalung der gotischen Kirche von Mörschwang, für die er auch ein Altarbild (Stigmatisation des hl. Franziskus) schuf. In den Anfängen ist noch die Ausmalung der Kirche von Gurten. Im wesentlichen fertiggestellt ist die der schönen gotischen Kirche von Waldzell. Der Künstler hat sich mit Erfolg darum bemüht, bei seiner Malerei Zurückhaltung zu bewahren, um die Formen der Architektur um so klarer zur Geltung zu bringen. Die Pfeiler und Gewölberippen sind bräunlich, die ersteren gequadert und mit schlichtem Linienschmucke belebt. Die Gewölbezwickel zeigen abwechslungsreiches grünes Distelornament. Die Chorsockelwände haben leicht gewölbte Musterung. Die Gewölberippen sind von ganz zartem, bräunlichem Ornamente begleitet, das in den Einzelheiten kaum erkennbar ist und nur dazu dient, die Härte des Unterschiedes gegen das Weiß der Gewölbeflächen aufzuheben. Zwei solche Flächen im Chore sind mit figürlichen Darstellungen (Verkündigung und Krönung Mariä) in sanften und doch volltönigen Farben gefüllt. Es sind Anfänge einer figürlichen Ausschmückung, auf welche die Wände des Chores und einzelne des Langhauses einstweilen noch warten. Ehemals hat das Innere dieser Kirche, wie vieler andern jener Gegend, reiche Ausmalung besessen. Es ist Daringer geglückt, an der Wand der Orgelempore 13, der Renaissance angehörige Gestalten des Heilandes und der Apostel aufzudecken, worauf er, den Regeln der Denkmalpflege sorgfältig Rechnung tragend, nur lediglich ausgebessert hat, was an ihnen schadhaft war. Alte Wandmalereien hat Daringer auch in der Kirche von Aspach freigelegt. Von außerordentlichem Werte sind in der Kirche von Waldzell die Altäre im Chor (von Thomas Schwanthaler 1683 mit Benutzung gotischer Figuren; Tabernakel von Franz Schwanthaler 1721) und in dem einzigen, südlichen Seitenschiffe (um 1690). Beide Altäre sind unter dem jetzigen Pfarrer Daxl durch den Bildhauer Furthner aus Zell an der Pram und den Maler Firlei aus Ischl in ausgezeichneter Weise, stilgerecht und wirkungsvoll, wiederhergestellt worden. Beide Künstler haben sich auch um die Herstellung von vier alten Heiligenstatuen verdient gemacht, den Chorpfeilern an die ihren Platz erhalten haben. Von Furthner ist weiter ein trefflich gearbeiteter Kruzifixus (auf dem erwähnten Seitenaltare); besonders der Kopf ist von prachtvoller Herbheit und Kraft. Die Turmvorhalle in Waldzell wird Daringer zu einer Kriegsgedächtnisstätte zu gestalten haben. — Außer Arbeiten in alten Kirchen hat der Künstler in den letzten Jahren auch vielles Wertvolle für neue Gotteshäuser geleistet. Am liebsten malt er in Fresko. Zu erwähnen sind seine beiden Kuppelmalereien in Schardenberg bei Passau (1921): St. Laurentius zeigt die Schätze der Kirche, Tod des hl. Laurentius; die erste Szene begleitet von den vier Kirchenvätern, die zweite von den Evangelisten. Über dem Hochaltare schuf Daringer ein Abendmahlbild. In der Kirche von Nondorf (im niederösterreichischen Waldwinkel) besorgte Daringer 1922 die gesamte dekorative Bemalung des Raumes und seiner Ausstattung; er ist ferner im Begriffe für dort einen stark stilisierten hl. Kreuzweg zu schaffen, der mit seinen ganz goldenen, auf dunklem Grunde stehenden Figuren ausgezeichnete, monumentale Wirkung üben wird. Andere Malereien vollendete Daringer in der »Familienkirche« zu Linz, für dessen Dom ein Herz-Mariä-Bild im Entstehen ist. Jugendlich freudig wirkt die Ausmalung der Hauskapelle des Pädagogiums zu Vöcklabruck (7 Gaben des Hl. Geistes, der göttliche Kinderfreund). Etwas älter (1919) sind die in der Jahresmappe 1922 abgebildeten Arbeiten. Die dort mit Recht gerühmte tiefe Empfindung und Selbständigkeit kennzeichnen das gesamte Schaffen des Künstlers. Von Daringers kunstgewerblichen Entwürfen sei ein schmiedeeiserner Kronleuchter für die Kirche von Mönchdorf erwähnt. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Joseph Bergmann schmückte die Pfarrkirche in Aschheim mit einem großen Deckengemälde, einer Darstellung der hl. Cäcilia, und einer Reihe symbolischer Bilder. Über den Künstler vgl. Jg. XVIII, S. 148 ff.

Bildhauer Joseph Kopp schuf für Lamerdingen eine Kriegsgedächtniskapelle mit einem Relief.

Lissy Eckart modellierte in letzter Zeit mehrere neue Medaillen und Plaketten, die teils in Bronze ausgeführt sind, wie eine Begegnung Jakobs mit Rachel, eine Verkündigung, ein Christus als Kinderfreund, teils in Terrakotta, wie zwei Kreuzwegdarstellungen (Jesus begegnet seiner hl. Mutter), eine Madonna, eine weitere Darstellung Jesu des Kinderfreundes. Abbildungen anderer ihrer Medaillen siehe S. 30 u. 31.

Bildhauer Johann Sertl hat für die katholische Stadtpfarrkirche in Wunsiedel eine Gedenktafel gefertigt, die den dortigen gefallenen Kriegern gewidmet und aus Eichenholz gefertigt ist.

Bildhauer Hans Miller fertigte für die Sankt Maximilianskirche in München ein Kriegerdenkmal.

Bildhauer W. S. Resch fertigte im Auftrag der Vereinigung Bayer. Reserve-Regiment I für ihren gefallenen Kommandeur und seine 2504 Kameraden ein Denkmal, das in der Pfarrkirche St. Johannes Bapt. zu München-Haidhausen aufgestellt wurde. Das Form-Motiv lehnt sich an mittelalterliche Grabplatten an.

Die Pfarrkirche St. Peter in München erhielt durch Bildhauer Prof. Karl Killer ein von der dankbaren St. Petersgemeinde den nahezu 1000 Söhnen der Pfarrei, »die für uns starben«, errichtetes Kriegerdenkmal.

Theodor Nüttgens (Berlin-Wilmersdorf) erhielt aus Anlaß seiner Ausmalung der Spandauer Kirche den Orden Pro Ecclesia et Pontifice.

Die Hessische Arbeitsgemeinschaft für Bildende Kunst veranstaltet im Laufe des Sommers (17. Mai bis 30. September) eine Ausstellung Deutscher Kunst. Auf der Mathildenhöhe werden

die Werke auserlesener deutscher Künstler, in der Kunsthalle am Rheintor die Werke hessischer Künstler ausgestellt werden.

Die katholische Stadtpfarrkirche zu Frankenthal erhielt an Stelle der bei der Oppauer Katastrophe vernichteten alten Fenstern sechs neue große Fenster im Barockcharakter, darstellend die Dreieinigkeit, die heilige Familie, Christi Geburt, Auferstehung, Aussendung des Heiligen Geistes und ein Kriegergedenkfenster mit der Patrona Bavariae nach den Kartons des Malers Otto Rückert in Mainz. Aus der Hand des gleichen Künstlers stammen auch die neuen Fenster der Pfarrkirche zu Bobenheim bei Ludwigshafen und der Kriegerkapelle zu Nassau (Diözese Limburg). Die mustergültige Ausführung besorgte die Glasmalereianstalt Alb. Zentner in Wiesbaden.

Einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal in Görisried (Bahnstation Leuterschach bei Markt Oberdorf) schrieb die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst namens des Denkmalsausschusses Görisried am 15. Mai 1923 aus. Der Wortlaut des Ausschreibens wurde an sämtliche der Gesellschaft angehörige Künstler unverzüglich versandt. Endtermin für die Einsendung ist der 22. Juni, abends 6 Uhr (Adr. München, Karlstr. 6). Von auswärts kommende Entwürfe müssen an diesem Tage nachweisbar der Post übergeben sein. Für Preise wurden M. 160000 bereitgestellt.

August Pfister (Gruol, Hohenzollern) hat in Stadelhofen (Renchtal) einen Kreuzweg und ein 12 m hohes Altarbild »Maria Himmelfahrt«, in Trillfingen (Hohenzollern) ein Kriegergedächtnisbild sowie Bilder aus dem Leben des hl. Wendelinus fertiggestellt.

BÜCHERSCHAU

Einhard als Künstler. Forschungen zur karolingischen Kunstgeschichte und zum Lebensgange Einhards von Professor Dr. Max Buchner (München) mit zwei Abbildungen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Studien zur deutschen Kunstgeschichte).

Die profane Geschichte ging bisher der Kunstgeschichte, obwohl diese nur einer ihrer Abschnitte bilden sollte, wenig zur Hand; im Gegenteil stützte sie sich bis in die jüngste Zeit hinein, die der Geschichtsforschung allgemeinere Ziele kulturhistorischer Art bot, auf die Ergebnisse der kunstwissenschaftlichen Forschung, wenn sie in einem Appendix der Kulturgeschichte gedachte. Um so wertvoller und vielleicht von programmatischer Bedeutung ist Professor Buchners Arbeit. Sie hilft mit, ein trotz namhafter Einzelpublikationen noch ziemlich im Dunkel liegendes Gebiet, das der karolingischen Kunstepoche, zu erhellen. Scharfsinnig, mit einer bewundernswerten Kenntnis der Literatur, wie sie selbst dem Kunsthistoriker in dieser Fülle kaum geläufig sein dürfte, oblag der Gelehrte und Lehrer dieser Einzelforschung. Riehls Geist schwebt über dem Werke. Dr. Buchner gedenkt des Frühverblichenen liebevoll im Vorwort und widmet seinem Gedächtnis die Blätter zum Zeichen der Dankbarkeit für die Führung auf dem Gebiet der Kunstgeschichte, die der Münchner Kunstgelehrte vor anderthalb Jahrzehnten dem jungen Historiker gab. Die Hauptbedeutung der Forschungen liegen neben ihren positiven auch von der Spezialforschung kaum anfechtbaren Ergebnissen in dem schon angedeuteten Neuland des Quellenmaterials, das sich der karolingischen Kunstwissenschaft erschließt. Der Verfasser weist im wesentlichen folgendes nach:

Das Aachener Münster war als Erneuerung und Fortsetzung des Heiligtums des Alten Bundes, der israelitischen Stiftshütte oder des salomonischen Tempels gedacht, wie auch Kaiser Karl seiner Zeit als neuer David oder als wiedererstandener Salomo erschien und man in seiner Residenz ein zweites Jerusalem sah. In dem Vorsteher des verjüngten Tempels Salomos, an dem die karolingische Hofgeistlichkeit ihren Amtssitz hatte, dem Erzkaplan, erblickte die Zeit einen zweiten Aaron. Und weil der alttestamentliche Künstler der Stiftshütte den Namen Beseleel getragen, so bezeichnete man auch den Mann, der vor allen anderen die Ausstattung des Aachner Münsters besorgte, Einhard als »Beseleel«. Bei den regen Beziehungen Karls des Großen zum Orient und zu Jerusalem lag es nahe, für den Münsterbau zu Aachen den Typ der Jerusalemer Felsenmoschee (gesäulter Zentral- und Kuppelbau) zu wählen bei gleichen Maßverhältnissen. Der Anschluß an das Vorbild erstreckte sich ferner auch auf einzelne Teile: Königsstuhl — Thron Salomos, Verbindungsgang, Vorplatz usw. Die Bedeutung des Aachener Münsters als des wiedererstandenen Heiligtums des auserwählten Volkes und damit des Gotteshauses des Frankenreiches schlechthin erklärt es auch, warum dieser Bau wieder einen gewaltigen architektonischen Einfluß ausübte, besonders nach der Zerstückelung des Reiches. Denselben nachhaltigen Einfluß übten die Kunstwerkstätten und die Kunstgewerbekammer, namentlich die in Aachen gefertigten Metallarbeiten und Erzgußwerke aus auf die Entfaltung der verschiedenen anderen Zweige des künstlerischen Lebens, insbesonders des Kunstgewerbes. Mit dem Aachener Kunstkreis hängt jedenfalls die Entstehung der sogen. Evangeliars von Abbéville aus St. Riquier zusammen, das höchstwahrscheinlich für den Kanzler Ludwigs, den frommen Elisachar, Abt von St. Riquier, bestimmt war, denn des Evangeliars von St. Medard in Soissons, dessen Empfänger der Erzkaplan Kaiser Ludwigs, Hilduin, war, der neben St. Denis und anderen Klöstern St. Medard innehatte. Elisachar übte als Haupt der kaiserlichen Kanzlei und als Leiter des Schreibwesens am Aachener Hof einen weittragenden Einfluß aus auf die Entwicklung der Miniaturmalerei und das Eindringen orientalischer, syrischer Elemente in dieselbe. Es verwundert also nicht, daß mit der Kaiserpfalz zu Aachen, als dem Kunstmittelpunkte jener Zeit, die Namen der meisten anderen karolingischen Kunststätten und Künstler in irgendeinem Zusammenhang stehen. Insbesonders erbrachte Dr. Buchner den Nachweis, daß der Meister des Paliotto von Sant' Ambrogio zu Mailand — Wulfin oder Wolfin, ein Jünger der Aachener Kunstgewerbeschule war, ehe er im Auftrag Angilberts II. von Mailand jenes berühmte Werk der Goldschmiedekunst angefertigt hat. Die Ansicht, daß die angeblich Karl den Großen darstellende Reiterstatuette im Museum Carnavolet in Paris karolingischer Herkunft sei, erhärtet der Verfasser durch die Mitteilung, daß das Werk wahrscheinlich durch Karls natürlichen Sohn Drago von Metz in die dortige Kathedrale gekommen und hier bis in die Zeit der französischen Revolution gestanden war. Wie dieses vermutlich durch die in Pavia aufgestellte Statue des sogen. »Regisol« beeinflußte Bildwerk, so sind als Metallarbeiten derselben Zeit

auch die ehemaligen, bis heute von der kunstgeschichtlichen Erforschung nicht beachteten ehernen Türflügel der karolingischen Kirche von St. Denis anzusehen, deren Vorhandensein französische Chronisten melden. Ihre namentliche Bedeutung beruht in den Menschendarstellungen, von denen die eine das Selbstporträt des Meisters der Türen darstellt. Ihre Entstehung aber in der fraglichen Zeit zwischen 814 und 829 (832) ergibt sich aus der Tatsache, daß Hilduin damals an der Spitze des Kanonikerstiftes St. Denis stand. Der abgebildete Meister aber ist Ainhardus=Einhard, der berühmte Biograph Karls. Einzelne Beobachtungen zeigen, daß die Domäne von Einhards künstlerischer Betätigung nicht das Gebiet der Architektur, sondern das der kunstgewerblichen Plastik, das Gebiet der Metallarbeiten und der Erzgießerei war. Wegen dieser Wirksamkeit sah man in Einhard einen neuen Beseleel, der Kunstgegenstände für die fränkische »Stiftshütte«, wie die ehernen Türflügel und Bronzegitter des Aachener Münsters herstellte. Wenn auch die erwähnte Reiterstatuette Karls d. Gr. vielleicht von Einhard selbst nicht herrührt, so ist sie jedenfalls von ihm modelliert und unter seiner Leitung gegossen worden, wie denn überhaupt sein Hauptinteresse dem Porträt — der Darstellung des Menschen galt. Hiermit hängt Einhards Einfluß auf die frühmittelalterliche Porträtkunst zusammen, der um so stärker war, als Einhard die gesamten künstlerischen Werkstätten und die Kunstschule zu Aachen leitete. Dr. Buchner bezeichnet deshalb folgerichtig Einhard als den Begründer der deutschen und französischen Plastik und Kleinkunst im Mittelalter.

W. Zils-München

Grünewald. Der Romantiker des Schmerzes. Ausgewählt und eingeleitet von Aug. L. Mayer, mit 26 Bildern. Delphin-Verlag, München 1917.

Die vorliegende Neuerscheinung des verdienstvollen Delphin-Verlags will nicht für die Grünewaldforschung einen neuen Baustein liefern, sondern die bisherigen Ergebnisse verwertend, eine Anleitung zum Verständnis des Meisters sein. Dies ist, soweit es die Forschung zur Stunde zuläßt, in glücklichem Wurf gelungen. Der sorgfältig durchgearbeitete Text gibt in Worten das Geschaute plastisch wieder. Die Bilder, bei denen das Wesentliche, die Farbe, leider wegfallen mußte, gewinnen dann ihre Bedeutung zum Weiterdenken und Verstehen. Daß die Formulierung der Sprache gerade für die Werke Grünewalds keine leichte Arbeit ist, beweist die Schwierigkeit, den adäquaten Ausdruck zu finden, was mit der Zeit in der einschlägigen Literatur eine eigene Terminologie für Grünewald hervorzubringen scheint. Für den mit ernster Kunst sich beschäftigenden Leser darf dieser Versuch keine Versuchung werden: Die Bildbeschreibung ist zwar gut erfaßt, es ist aber bislang noch keinem gelungen, an die Künstlerpsyche heran, in sie hineinzudringen, den Mann aus dem gewaltigen geistigen Milieu heraus zu erforschen und zu erfassen.

Über das von Ehmcke gezeichnete Titelbild darf man geteilter Meinung sein.

Jos. Walter

»Altmeister Deutscher Malerei« von Lothar Brieger. Verlag für Kunstwissenschaft G. m. b. H., Berlin. Mit 96 ganzseitigen Abbildungen. Preis (ehemals) M. 2.40.

Der genannte Verlag hat eine Reihe Bücher über nationale Kunst »Das deutsche Museum« herausgegeben, zu deren besten Nummern Lothar Briegers »Altmeister deutscher Malerei« gehören. Brieger, der feinsinnige Berliner Kunstrezensent, hat uns bereits manches recht brauchbare zusammenfassende Buch geschenkt, ich brauche bloß an das instruktive »Kunstsammeln« (Delphin-Verlag, München) zu erinnern, was, wie diese vorliegenden »Altmeister« in keines Kunstbeflissenen Hand fehlen dürfte. Wir haben hier etwa das populäre Gegenstück zur »Altdeutschen Malerei« Heidrichs †, die dieser uns bei Diedrichs noch hinterlassen hat. Die Kölner Meister, der Oberrhein, Schwaben, Tirol, Nürnberg, Sachsen, alles ist mit ausreichendem Abbildungsmaterial vertreten; eine überschauende Einleitung führt den blassen Laien ein und birgt auch für den Bewanderten manche Rosine. Ein ausführliches Künstlerverzeichnis mit biographischen Abrissen führt ins Detail. — Wozu wir heute, wo es meist lautet: »Vergriffen!« noch derlei monographische Werke besprechen? Nun, um den Faden nicht abzureißen und um vorzubereiten für die, wenn auch nicht leichte Neuausgabe solcher für weite Kreise bestimmten Gaben. Dem großen inneren Bedürfnis können sich auch die Verleger nicht verschließen. Wir wollen es wachhalten.

Oskar Gehrig

Die graphischen Künste. 45. Jahrgang. Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien VI, Luftbadgasse 17.

Dieser Jahrgang repräsentiert sich in drei stattlichen Heften, deren Redaktion wieder von dem bekannten Wiener Kunstgelehrten Regierungsrat Dr. Arpad Weixlgärtner besorgt wurde. Aus dem reichen Inhalt möchte ich nennen: Kindergraphik. Eine Besprechung der Schülerarbeiten aus der vom Professer Franz Cicek geleiteten Jugendklasse an der Wiener Kunstgewerbeschule von Arpad Weixlgärtner, Handzeichnungen von Franz Metzner von Otto Stoessl, die Sammlung der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein von Eberhard Hanfstaengel, Hans und Leo Frank von Hans Ankricz-Kleehoven, Neue deutsche Dante-Graphik von Ludwig Volkmann, Graphische Arbeiten von Emma Bormann von Arpad Weixlgärtner, Herzog Albert von Sachsen-Teschen von Joseph Meder, Epilog zur Pettenkofen-Ausstellung von Arpad Weixlgärtner, Von Künstlerschrift und künstlerischer Schrift von A. W. und Dirk Bouts' Bildnis eines betenden Mannes von Ludwig Baldass. Außer den Textabbildungen, die mehr als 80 zählen, finden sich u. a. die prachtvolle Radierung, Peter von Halins, Männliches Bildnis nach Dirk Bons, ferner ein interessanter Original-Holzschnitt von Elfriede Miller-Hauenfels »Christus auf dem Ölberg« und eine Stich-Radierung »Reh« von Hans Frank. Aus den Textillustrationen sei ihres Interesses wegen auf die Reproduktionen der Zeichnungen Bonaventura Genellis, Joseph Führichs (Der verlorene Sohn als Schweinehirt), Julius Schnorrs v. Carolsfeld (Tobias und Sara) und Anselm Feuerbachs (Nanna) wie auf eine Silberstiftzeichnung eines niederländischen Künstlers um 1500, »Madonna mit Kind und die Heiligen Barbara und Katharina« hingewiesen. Im Beiblatt »Mitteilungen« befaßte sich u. a. Kurt Rathe mit dem Thema der »Ährenmadonna« und W. Holzhausen mit der »Entwicklung des deutschen Ornamentstichs ein Zeitalter des Barocks.

C.

BERICHTIGUNG

In Beibl. S. 52, Sp. r., Z. 42 muß es statt »Sogar« heißen »Sodann«, wie aus dem Zusammenhang leicht ersichtlich ist.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

EINLADUNG ZUR 20. ORDENTL. MITGLIEDERVERSAMMLUNG D. DEUTSCHEN GESELLSCH. F. CHR. KUNST, E.V. IN WÜRZBURG

Die Mitgliederversammlung 1923 findet am Sonntag, den 30. September und Montag, den 1. Oktober, im Saale der »Harmonie«, Paradeplatz, zu Würzburg statt.

Sonntag, 30. September, 5 Uhr nachm.: Besprechung der Ausschußmitglieder aller Diözesangruppen. 8 Uhr abends: 1. Begrüßung, 2. Vortrag über ein Thema zur christlichen Kunst der Gegenwart. Montag, 1. Oktober, 9 Uhr morgens: Mitgliederversammlung. 10 Uhr morgens: Vortrag des Herrn Hauptkonservators Dr. Georg Lill über: »Die Kunst Würzburgs als geistiger Ausdruck ihrer Zeit.« 3 Uhr nachm.: Führung des Herrn Hauptkonservators Dr. Georg Lill zu Würzburgs Kunststätten. Der Zutritt zu allen Veranstaltungen mit Ausnahme der Mitgliederversammlung am 1. Oktober um 9 Uhr steht allgemein offen und ist ein zahlreicher Besuch erwünscht. Zu der Mitgliederversammlung haben alle Mitglieder Zutritt.

Tagesordnung der 20. ordentlichen Mitgliederversammlung am 1. Oktober 1923 um 9 Uhr morgens: 1. Bericht über die Tätigkeit der Gesellschaft seit der 19. Mitgliederversammlung. 2. Rechnungsablegung und Revisionsbericht. 3. Vorlegung des Haushaltungsplanes. 4. Vorschlag über die Festsetzung des künftigen Jahresbeitrages. 5. Wahl zur Vorstandschaft. 6. Wahl der Revisoren. 7. Besprechung über den Ort der nächsten Mitgliederversammlung.

Anmeldung wegen Teilnahme an der Mitgliederversammlung ist an unsere Diözesangeschäftsstelle, Buchhandlung Bauch, Herrn Geschäftsführer Nikolaus Schneider, Würzburg, Juliuspromenade, erbeten. Von dort wird, wenn erwünscht, Unterkunft vermittelt.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Mitgliedsbeiträge ab 1. August: 1. Allgemein M. 2.— Grdz. 2. Für Studierende und Künstler, die keine festbesoldete Stellung innehaben M. 1.— Grdz. 3. Für lebensländliche Mitgliedschaft M. 40000.—. Diese Grundzahlen sind zu vervielfachen mit der jeweiligen Schlüsselzahl des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Die Einzahlung auf lebenslängliche Mitgliedschaft sichert alle Mitgliedsrechte auf Lebenszeit ohne irgend welche Nachforderung. 4. Für das Ausland: Vereinigte Staaten: Dollar 2.40. — Schweiz: Frs. 12.50. — Belgien: Frs. 12.50. — Luxemburg: Frs. 12.50. — Elsaß-Lothringen: Frs. 12.50. — Spanien: Pes. 12.50. — Italien: Lir. 12.50.—Tschechoslowakei: Kronen 15.—. —Niederlande: fl. 6. –. — England: sh. 10.—. — Schweden: Kronen 10.—. — Norwegen: Kronen 10.—. — Dänemark: Kronen 10.—. — Jugoslavien: Dinare 20.—. — Ungarn: Ungarische Kronen: 200.—. — Österreich: Deutsch-österr. Kronen: 12000.—. — Polen: Polnische Mark: 20000.—. — Für lebenslängliche Mitgliedschaft: das 20fache des Jahresbeitrages.

Jene Mitglieder, die schon früher den jeweiligen Betrag entrichtet haben, sind zu Nachzahlungen nicht verpflichtet.

Noch ausständige Jahresbeiträge werden bald erbeten, damit die Mappen, die schon im Juni großenteils verschickt wurden, zugestellt werden können.

Alle Mitteilungen und Einzahlungen bitten wir an folgende Adresse zu richten: Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, E. V., München, Karlstraße 6, Postscheckkonto 36500. Mitteilungen für den Verlag der Zeitschrift »Die christliche Kunst« gehen an die Adresse: »Gesellschaft für christliche Kunst«, Lothstraße 1. — Postscheckkonto 1440. — Adresse der Redaktion der Zeitschriften: »Die christliche Kunst« und »Der Pionier«: München, Promenadeplatz 3/IV.

AUS DEN DIÖZESANGRUPPEN

Für die Diözesan-Gruppen Bamberg und Würzburg der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wurde Mitte Mai in Verbindung mit der Geschäftsstelle München eine Vortragsreise veranstaltet. Als Redner war hiefür der bekannte Dichter Dr. Peter Dörfler gewonnen worden. Der Vortrag behandelte aus dem weiten Gebiet der christlichen Kunst ein besonders tief-faßbares Thema: »Der Leidensweg unseres Herrn«, mit ausgewählten Lichtbildern nach besten Darstellungen neuerer christlicher Künstler. In Bamberg und Würzburg war der Vortrag gut vorbereitet worden. So konnte in beiden Städten der Vortrag vor einem vollbesetzten Hause gehalten werden. Die Dichterworte des Vortragenden, vertieft durch die von ihm selbstausgewählten Bilder auf der Leinwand machten sichtlich großen Eindruck. Musik- und Gesangsvorträge verstärkten die weihevolle Wirkung. Dieser Vortragsabend für christliche Kunst wird bei den Teilnehmern noch lange nachwirken. Daß das Interesse und die tätige Mitarbeit für die idealen Bestrebungen der christlichen Kunst in weiteren Kreisen dadurch geweckt wurde, das beweist die ansehnliche Zahl von Neuanmeldungen zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, die sich seitdem aus dem ganzen bayerischen Frankenland ergeben hat. Daraus ist zu ersehen, daß solche



DAVID EBERLE, KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE HAWANGEN BEI OTTOBEUREN. RELIEF DES HL. GEORG AN DER STIRNSEITE VON JOH. SERTL

Veranstaltungen nie umsonst sind, und die viele Mühe und Arbeit, die sie erfordern, Früchte bringt. Es ist uns eine Pflicht, auch hier an dieser Stelle neben den Vorständen der Diözesangruppen und allen anderen Mitwirkenden besonders Herrn Direktor J. Kolb in Bamberg und Herrn Architekt R. Hofmann in Würzburg für ihre opferbereite Arbeit zur Durchführung der Vortragsreise herzlichst zu danken.

Auch über die Grenzen unseres deutschen Vaterlandes hinaus will die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst neue Freunde für ihre idealen Bestrebungen gewinnen und so der echten christlichen Kunst Boden bereiten. Geschäftsführer Franz Frischholz hat Ende Mai zu diesem Zwecke eine Reise durch die Tschechoslowakei unternommen. In Reichenberg, Nordböhmen, hat er bei den deutschen Katholiken volles, warmherziges Verständnis für unsere Arbeit gefunden. Aus den Besprechungen mit den führenden Männern ergab sich der großzügige Plan, im Herbst dieses Jahres eine Vortragsreise durch das ganze deutsche Sprachgebiet der Tschechoslowakei zu veranstalten. Der Vortrag soll die wichtigsten Fragen der christlichen Kunst behandeln, durch Lichtbilder mit den Werken unserer besten Künstler bekanntmachen und durch eine damit verbundene Ausstellung den Sinn für echte christliche Kunst stärken. In Prag konnte der Vortrag auf freundliche Einladung hin ebenfalls vor einem geladenen Kreis tschechischer Katholiken gehalten werden. Bei diesen hat der Vortrag mit seinen Lichtbildern ebenfalls vollen Beifall gefunden. Den tschechischen Katholiken ist es besonders zu danken, daß sie ohne Einseitigkeit die Schöpfungen unserer Meister in ihrem Eigenwerte schätzten und anerkannten. Auch diese Abende haben der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst neue Mitglieder und begeisterte Freunde gewonnen.

Es wird nur begrüßt, wenn recht viele Diözesangruppen mit dem Vorschlag einer ähnlichen Veranstaltung an die Geschäftsstelle in München herantreten. Von dort aus werden alle Anregungen freudigst aufgenommen und wird jede mögliche Mitarbeit gerne geleistet.

Vielleicht ist es manchem Leser erwünscht, zu erfahren, daß die Mitglieder noch folgende ältere Jahresmappen beziehen können. Jahrgang 1905, 1908 bis 1921. Preis für die Mappe 30000 M., für Mitglieder 20000 M. Die Jahresmappe 1923 ist erschienen und wird in diesen Wochen versandt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal. — Namens des Denkmalausschusses Görisried bei Markt Oberndorf schrieb die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal aus. Der Einsendungstermin war der 23. Juni 1923. Im Laufe von drei Sitzungen traf das Preisgericht seine Entscheidung. Es wurden zwei erste Preise zuerkannt, einer dem Motto »Mauer« des Bildhauers Johann Franz (Freising) mit Regierungsbaumeister Sigmund Franz (Augsburg), der andere dem Motto »Zur Ehre« des Bildhauers Hanns Markus Heinlein (München). Ein zweiter Preis fiel auf Kennwort »Erhaltung der Bäume« von Bildhauer Johann Franz (Freising), ein weiterer zweiter Preis auf Kennwort »So« von Bildhauer Joseph Gangl (München), ebenso auf den Entwurf mit Kennwort »St. Jörg« von Bildhauer Georg Johann Lang (Oberammergau). Einen dritten Preis erhielt Kennwort »Deutschland 1923«, Entwurf von Bildhauer Ludwig Müller Hipper (München), ferner Kennwort »Auferstehung« von Bildhauer Jakob Rudolf (München).

Im ganzen waren eingelaufen 32 Entwürfe, fast sämtliche als Modelle ausgeführt. Die sieben preisgekrönten Entwürfe kommen in Görisried zur engeren Wahl wegen Vergebung der Ausführung. Erst dann können die Geldpreise verteilt werden, da der auszuführende Entwurf für einen Geldpreis nicht in Betracht kommt.

Albert Diemke (Düsseldorf) malte für die Pfarrkirche in Königswalde, Nordböhmen, ein Herz-Jesu-Bild in Lebensgröße. Das Gemälde ist als Altarbild für einen ebenfalls von Diemke entworfenen neuen Holzaltar gedacht, der dem Gedächtnis der gefallenen Krieger gewidmet ist. Gegenwärtig befindet sich das Bild in der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung.

Isen (Obb.). — Max Heilmaier fertigte für seinen Heimatort Isen einen Marienbrunnen, der an die Stelle des alten Marktbrunnens kam und als Kriegerdenkmal ausgestaltet wurde.

München. — Historienmaler August Spieß wurde im Alter von 78 Jahren am 16. Juli auf dem Südfriedhof beerdigt. Von ihm stammt u. a. die

Ausmalung der Gedächtniskirche in Berg am Starnberger See. Er nahm die Ausbesserung der Schäden an den Fresken des Cornelius in der Ludwigskirche mit großer Sachkenntnis vor.

Karl Sonner beendigte soeben die Ausmalung der Pfarrkirche in Zaisertshofen bei Mindelheim. Er wird demnächst die Renovierung der Kirchen zu Palling bei Tittmoning und Dattenhausen bei Dillingen a. D. beginnen. Von seiner früheren Tätigkeit sei angeführt die 1913 erfolgte Renovierung der Kirche in Ziertheim, seine Fresken in der Kirche zu Bachhagel und im Pfarrhof von Waldkirch. Bei Callwey (München) gab er zwei in 2. Auflage erschienene Werke heraus: »Bauernmalerei« und »Bemalte Möbel« (1919 und 1922).

August Pfister (Gruol, Hohenzollern) hat in Oberschopfheim (Baden) ein Deckenbild »Hl. Familie« und in Heiligenzimmern (Hohenzollern) Chorbogenbilder »Pfingsfest«, sowie Geburt Christi und Auferstehung fertiggestellt. Die Auswirkung des Hl. Geistes soll später im Langhaus durch weitere Gemälde fortgesetzt werden. -g-

Für die Ungenannten möchten wir ein gutes Wort einlegen. Wir meinen jene Künstler, die bei der in Presseberichten über Enthüllungsfeiern von Kriegerdenkmälern über den vielen anderen Namen von Beteiligten — wohl aus Versehen — übergangen werden. S. St.



INNERES DER KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE IN HAWANGEN VON DAVID EBERLE. KUPPELBILD VON MALER J. MAYER (MÜNCHEN). STATUE DES HL. MICHAEL VON GG. WALLISCH

BÜCHERSCHAU

Die Rembrandtbibel, Altes Testament Bd. I und II. Bilderschatz zur Weltliteratur IV. u. V. Bd. Herausgegeben von G. W. Bredt. München, Hugo Schmidt Verlag. Mit je 55 Abbildungen nach Zeichnungen, Gemälden und Stichen Rembrandts und den zu den Bildern gehörigen Bibeltexten. Preis für den einzelnen Band 15 M.

Bredt identifiziert in der dem ersten Bande beigegebenen Einleitung »Zu Rembrandt«, die den Künstler als den Darsteller biblischer Stoffe schildert, holländische mit deutscher Kunst. Indem er dies tut, will er die romanische Kunst „entthronen" und an ihre Stelle der germanischen Kunst den ihr gebührenden Rang einräumen. Sicherlich wurde die romanische Kunst von Gelehrten wie Künstlern zu hoch eingeschätzt und litt unsere Kunstbetrachtung hierunter. Die italienische Kunst war die klassische schlechthin und in der modernen leiden wir noch heutigen Tags an einer Überschätzung der französischen. Leute, deren es immer gab, die sich mit dem Nächstliegenden beschäftigten und die Schönheiten der deutschen Kunst in ihrer künstlerisch gesteigerten Innerlichkeit und einem großen malerischen Können[1]) lehrten, galten in der Wissenschaft für ebenso suspekt wie jene Maler in der Kunst und ihrem Handel, die nicht »französisch« malten. Es würde den Rahmen einer Buchanzeige übersteigen, wollte man auf diesen unseren Erbfehler näher eingehen. Ihn hier konstatieren, heißt die Tendenz von Bredts Rembrandtbibel angeben. Der Verfasser verfällt dabei aber in den für die deutsche Kunstwissenschaft nicht minder charakteristischen Fehler. Der Kunstwissenschaftler lobt einen Künstler, mit dem er sich beschäftigt, auf Kosten der anderen. Und doch kann man den einen lieben und den anderen noch werten. Die Wissenschaft muß sich um so mehr von diesem Gesichtspunkt leiten lassen, je höher die Wogen deutschvaterländischen Geistes gehen, da sie sich im anderen Falle allzu leicht dem Vorwurf aussetzt, nicht mehr vorurteilslos, sine ira et studio der Forschung obzuliegen. Dr. Bredt, dem ja reichlicher als mir die Gelegenheit zur Verfolgung der Neuerscheinungen auf dem kunstwissenschaftlichen Büchermarkte zur Verfügung steht, weiß gewiß, was ich meine. Wenn Ententegelehrte die Anwendung des obersten Grundsatzes jeder wissenschaftlichen Forschung schmählich mißachten und sich von Strömungen und Tagesmeinungen treiben lassen, so darf das für uns kein Grund sein, in dieselbe wissenschaftliche Sünde zu fallen. Weil Rembrandt die schlichtesten und mächtigsten Beispiele an biblischer Überzeugungskraft schuf, möchte ich doch und zwar in weit schärferer Betonung, als sie die »Rembrandtbibel« zuläßt, Fra Angelicos, Giottos, Michelangelos und Raffaels biblische Gestalten nicht missen. Auch ihre Welt ward vielen zum

[1]) Hagen hat in seinem Werk „Deutsches Sehen", Verlag R. Piper (München), dieses Problem eingehend behandelt.

liebvertrauten Land, aus der diesen der Born der Tröstung floß.

Bredt gab kein Erbauungsbuch heraus, sondern wählte auf Grund vielfacher und jahrelanger Bemühungen mit dem graphischen Werke Rembrandts Zeichnungen des Künstlers (neben Gemälden) aus, die ihm nach der Art und Stärke der Empfindung wenn nicht als Werke seiner Hand, so doch als feste Zeugen seiner mächtigen seelischen Erfassung zu gelten haben. Indem er sich somit an die Rembrandtfreunde wendet, läßt er der Detailforschung die Frage offen, ob manche Zeichnungen vom Meister selbst herrühren, von seinen Schülern, Verehrern oder gar von Fälschern. Zur Eröffnung von Rembrandts Formen- und Anschauungswelt lieferte der Herausgeber einen wertvollen Beitrag, den der eine Satz schon dartut: »Denn wer eines Künstlers Zeichnungen nicht kennt, kennt nicht sein Wollen und Versuchen.« Die Rembrandtbibel dient also der Kunst und nicht etwa der Lektüre oder dem Studium des Alten Testamentes. Sein Text begleitet die Bilder nur auszugsweise zur Erklärung der Abbildungen. Immerhin kann ich mich für meine Person Bredts Worten anschließen, daß Rembrandts Bilderbibel mehr als die künstlerische Illustration von Worten und Handlungen ist, sondern vielmehr, wie die Bibel selbst, ein unerschöpfliches Buch vom Vergessen alles Häßlichen. Der Verlag hat die zwei Bände, was in der heutigen Zeit besonders hervorgehoben zu werden verdient, solid und hübsch ausgestattet.

W. Zils-München

Emil Kiffer: Die Fresken im Kreuzgang der Präparandenschule zu Colmar. Mit 5 Figuren. Verlag Hueffel, Colmar.

Gewöhnlich schätzt man Verlorenes doppelt. Wieviele sonst begeisterte Kunstfreunde haben es im Frieden — selbst bei der »Durchreise« nach der Schweiz — verabsäumt, dem einzig deutschen Schmuckkästlein Colmar einen kurzen Besuch abzustatten; Grünewald, Schongauer, dem Pfisterhaus, ja dem Kopfhaus und wie die schönen Dinge da alle heißen, ein Augenmerk zu weihen. Colmar ist so ein rechtes Fleckchen zum »Stöbern«. Man findet vieles. Mit zum Schönsten gehört der nach 1458 wiedererbaute Kreuzgang der Präparandenschule, des ehemaligen Dominikanerklosters. An der Südseite des Kreuzgangs, d. i. an der Nordmauer der anstoßenden Dominikanerkirche, befinden sich nun Wandmalereien, Fresken des ausgehenden Mittelalters, im ganzen vier Bilder von nicht geringem Interesse. Es handelt sich um eine Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung und den Ostermorgen, Überreste eines nicht mehr erhaltenen früheren Zyklus aus der Leidensgeschichte. Nach der Tracht der dargestellten Männer — die Frauen tragen biblisches Gewand — und dem Stile nach sind die Fresken am Ende des 15. Jahrhunderts von ein und demselben Meister entstanden; es ist von Wert, die vorhandenen Beziehungen zur übrigen oberrheinischen Malerei zu verfolgen. Kiffer, der damalige Vorstand der Anstalt, hat sich große Verdienste um die Bloßlegung und Sammlung des Materials erworben. Nun wird man vielleicht mancherorts zu dieser Publikation greifen.

Oscar Gehrig



JOHANN SERTL — HL. GEORG

Frontmauerschmuck am Kriegerdenkmal zu Hawangen

Vgl. Abb. S. 63 des Beiblattes

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

GEBHARD FUGEL 60 JAHRE ALT

Am 14. August dieses Jahres trat der große Meister christlicher Malerei in das siebte Jahrzehnt seines erfolgreichen, gesegneten Lebens. Von frühester Jugend an war es der Kunst geweiht. Aus schlichten Verhältnissen stieg es zu lichten Höhen empor. Die »Christliche Kunst« hat in ihrem 6. Jahrgange eine ausführliche Würdigung des Fugelschen Schaffens gebracht. Der damals ausgesprochene Wunsch, es möge dem Künstler beschieden sein, zu immer noch größerer Vervollkommnung, zu noch stolzeren Erfolgen sich durchzuringen, in der bis dahin festgehaltenen Stetigkeit seiner Eigenart weiter zu entwickeln zum Gedeihen unserer kirchlichen Kunst und ihrer erhabenen Wirkungen, jener Wunsch ist seitdem in rühmlicher Weise erfüllt worden. Und doch stehen wir jetzt nicht vor ihrem Abschlusse. Nicht die Äußerlichkeit der Zahl der Lebensjahre entscheidet, sondern die innere Kraft und Fruchtbarkeit des jung bleibenden Geistes. Wer die künstlerische Tätigkeit überschaut, die Gebhard Fugel bis zum gegenwärtigen Augenblicke in unermüdlichem Streben ausübte, wird kein Zeichen von Ermattung in ihr entdecken, wohl aber mit Bewunderung sehen, wie dieses Streben unbeirrt gleiches höchstes Ziel im Auge behält. Wie jedes Werk, das diesem Streben seine Vollendung verdankt, in seiner Art ein Spiegelbild dieses Höchsten ist.

Ein reiches Wirken war es, das wir 1910 überblicken konnten. Es war das eines Werdenden. Nicht minder auch ist es jenes, das Fugel in den seitdem verflossenen 13 Jahren entfaltet hat. Es ist das Wirken eines Gewordenen, der doch zugleich nicht aufhört, ein Werdender zu sein. Nur einiges des Wichtigsten kann hier in der Kürze genannt werden. Man wird es um so höher schätzen, wenn man bedenkt, welche Ereignisse und Erschütterungen gerade in diesem Zeitabschnitt über Welt und Kunst hingegangen sind.

Noch im Frieden, 1912, entstand in der barocken Spitalkirche von Wangen im Allgäu ein großes Deckengemälde mit der Darstellung Christi, der die Kranken heilt. Das Jahr 1914 brachte eine Sonderausstellung Fugelscher Werke im Münchener Glaspalaste. Im gleichen Jahre siegte der Meister in dem Staatswettbewerbe für ein Altargemälde (Geburt des Heilandes) in der Kirche zu Griesbach (Niederbayern). Im Jahre 1916 schuf Fugel für die Kirche von Münster am Lech zwei Deckenbilder: eins schildert, wie Jesus seinen Jüngern das Vaterunser lehrt, das andere die Berufung Petri. Dem Jahre 1919 entstammt der hl. Kreuzweg der Elisabethkirche zu Stuttgart. Ihm schloß sich 1920 bis 1921 der in Ravensburg an. Beide bedeuten gewaltige Fortschritte der Entwicklung der Fugelschen Kunst zu immer größerer Vertiefung und gleichzeitig innerlicher Freiheit. Sie sind durch Nachbildungen so bekannt geworden, daß nähere Beschreibung entbehrlich ist. 1921 malte Fugel für die neuromanische Kirche in Köln-Ehrenfeld einen Flügelaltar mit fünf Darstellungen aus dem Rosenkranze. Das große Mittelbild zeigt die Anbetung des neugeborenen Jesuskindes, auf den Flügeln sieht man links die Verkündigung und die Heimsuchung, rechts die Aufopferung im Tempel und die Auffindung des zwölfjährigen Jesus. Ein Monumentalwerk ist die 1921 entstandene Ausmalung der Kirchenkuppel zu Hauerz (O.-A. Leutkirch, Württemberg). Das Bild mißt 9 m im Durchmesser und zeigt das Weltgericht. In der Mitte thront der Heiland zwischen den Aposteln, um den Rand herum gruppieren sich zu beiden Seiten des hl. Michael die Seligen und die Verdammten. Trefflich ist die Tiefenwirkung erreicht. Das Jahr 1922 brachte ein Altargemälde für die Spitalkirche zu Saulgau. Die Altäre sind dadurch noch besonders merkwürdig, daß ihre Architektur an die Wand gemalt ist. In diese Malerei stellte Fugel auf dem Hochaltare den gekreuzigten Heiland, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena, Franziskus, der „guten Betha“ von Reuthe und Elisabeth von Thüringen. Von den Seitenaltären zeigt der eine die Kommunion des hl. Johannes (mit allen Aposteln), der andere die hl. Familie. Die neueste, 1923 entstandene Schöpfung des Meisters ist ein Kriegsvotivbild für die neue Stadtpfarrkirche zu Ulm (3,70 m hoch, 2,34 m breit). Die Mitte zeigt den Heiland am Kreuze, zu seiner Rechten Maria, Johannes und Magdalena, zur Linken sterbende Krieger und ihre Witwen und Waisen. Im oberen, in Licht und Gloria strahlendem Teile des Bildes sieht man die Patronin der Kirche, die hl. Elisabeth von Thüringen, außer ihr vier Selige, die zu Württemberg in nahen Beziehungen stehen: Heinrich Suso (der in Ulm bestattet liegt); den als Glasmaler verdienstvollen Jakob von Ulm; die „gute Betha“; den Jesuitenpater Jenninger aus Schönenberg (woselbst sich auch ein Fugelsches Altarbild, Himmelfahrt Mariä, befindet). Das Gemälde ist von schöner Klar-

heit der Komposition, reicher Farbe und trefflicher Charakteristik der Personen.

Durch den ganzen Zeitraum, dem die soeben genannten Werke angehören, zieht sich Fugels Schaffen an der größten und ihm liebsten seiner Arbeiten, den Bibelbildern. Ihr Anfang geht in das Jahr 1912 zurück. Bisher sind es ihrer 73, 30 aus dem Alten, 43 aus dem Neuen Testamente. Eine Liste kann hier nicht gegeben werden, so wenig wie es angeht, einzelne durch besondere Erwähnung gegenüber der Vortrefflichkeit aller auszuzeichnen. Zu den neuesten gehören Joseph, der sich seinen Brüdern zu erkennen gibt, der Abschied des jungen Tobias, der gute Hirt. Unwiderstehlich teilt sich dem Beschauer das tiefe Interesse mit, und fühlt er verstehend den wunderbaren Drang nach, der diese Werke als ausgezeichnetste Leistungen der Fugelschen Kunst hat entstehen und zu Höhepunkten dieses Schaffens hat werden lassen. In recht schlichter, eindringlicher, jedem begreiflicher Sprache reden sie zum Herzen des deutschen Volkes. Formvollendet ist ihre Gestalt.

Nicht vergessen seien schließlich die lebensvollen Bildnisse, die Fugel malt (u. a. Bischof Keppler, Geh.-Rat von Grauert, König Ludwig III.) und seine fein empfundenen Landschaften.

Nichts Neues können wir hier sagen über die Vorzüge der Zeichnung, der Farbe, der Komposition; über die hohe Meisterschaft in der Behandlung und Beherrschung des Lichtes, des halben und des vollen Schattens, der Licht- und Luftstimmungen; über die Schärfe der Naturbeobachtung; über die Kraft, mit welcher der Meister Natürliches ins Übernatürliche zu erheben, zu monumentalisieren versteht; über die Großartigkeit und Eindringlichkeit jeder Charakterschilderungen, die im Heilande ihren Höhepunkt erreichen; über den in den religiösen Bildern oft hervortretenden visionären Zug; über die Gewissenhaftigkeit, den heiligen Ernst dieses reichen Wirkens und über die Wahrheit, die diesem innewohnt und es leitet. Alles Eigenschaften größter Kunst! — Möchten dem hochverdienten Meister noch viele Jahre rüstigen, freudigen Schaffens beschieden sein![1])

Doering.

[1]) Äußere Hemmnisse verzögerten das Erscheinen dieses schon im Mai abgefaßten Aufsatzes. Die Red.



MARKTPLATZ IN OTTOBEUREN MIT BLICK AUF DAS KRIEGERDENKMAL FÜR 1870/71 UND AUF DIE KIRCHE. — *Zu dem Berichte S. 68*

WETTBEWERB FÜR EIN KRIEGERDENKMAL IN OTTOBEUREN



HANS FAULHABER, WETTBEWERBSENTWURF FÜR EIN KRIEGERDENKMAL IN OTTOBEUREN. — I. Preis. — *Text nebenan*

Der durch seine herrliche, im Rokokostil erbaute Wallfahrtskirche und sein Benediktinerkloster (den »Schwäbischen Eskorial«) berühmte bayerisch-schwäbische Markt Ottobeuren wird ein in christlichem Charakter gehaltenes Kriegerdenkmal erhalten. Zur Erlangung geeigneter Entwürfe schrieb die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern, sowie den in Ottobeuren geborenen oder daselbst beheimateten Künstlern einen Wettbewerb aus; er kam Ende September 1922 zur Erledigung. — Das Denkmal soll auf dem Marktplatze so aufgestellt werden, daß es mit diesem und der an seinem westlichen Schmalende mächtig über ihn emporragenden Kirche sich zu einem harmonischen Bilde vereinigt. Es blieb den Bewerbern freigestellt, das Denkmal nur der im letzten Kriege oder zugleich auch der 1870—71 Gefallenen zu machen. Im letzteren Falle durfte das alte Kriegerdenkmal beseitigt werden; die daran befindlichen Namen mußten auf das neue Denkmal übertragen werden. Für die acht besten Arbeiten waren Preise ausgesetzt. Wie gewöhnlich war die Beteiligung an dem Wettbewerbe anerkennenswert stattlich; es wurden 40 Entwürfe eingereicht. Von ihnen wurde einer zur Ausführung bestimmt, sieben erhielten Geldpreise. Auch unter den nicht prämiierten Arbeiten befanden sich mehrere recht beachtenswerte. Erwähnt seien die Entwürfe »Heimatdank« (ein Marienbrunnen), »Auf Kampf folgt Friede«, »Ritter«, »Großes Steinkreuz«. Bedeutendes Können und starkes Empfinden offenbarte sich in der Mehrzahl der Entwürfe. Verständnisvoll, zum Teil originell behandelt war die Platzfrage. Auf Beseitigung des alten Denkmales war meist verzichtet worden. — In der Art der Lösung herrschte eine gewisse Gleichförmigkeit. Die künstlerischen Eingebungen der Teilnehmer bewegten sich, was Formgebung und Figurenschmuck betraf, zumeist innerhalb jener etwas engen Grenzen, für die sich allmählich ein Herkommnn herauszubilden scheint. Neuartige Lösungen waren vereinzelt. Eigentlich heimatliche, bodenständige Motive fehlten. Gerade diese wären in allen Fällen solcher Art von größter Bedeutung, um den Ortsbevölkerungen ihre Kriegerdenkmäler auch über die Zeit hinaus interessant zu erhalten und lieb zu machen, wo das Andenken an die Gefallenen und die Teilnehmer für ihre Personen noch lebendig sind. Der Künstler, der seine Aufgabe auf solche Weise zu lösen unternähme, würde seinem Werke damit erst einen tieferen, recht innerlichen Wert verleihen. Voraussetzung wäre, daß er sich vorerst in die Geschichte und das Wesen des betreffenden Ortes einlebte und einfühlte. Ich sage dies als grundsätzliche Meinung von mir. — Die tüchtigen, zum Teil sehr bedeutenden Eigenschaften der sogleich zu nennenden und schon genannten Entwürfe sollen damit nicht herabgesetzt werden.

Den ersten Preis, der die Ausführung des Entwurfes bedeutet, erhielt Bildhauer Faulhaber, München. Er stellte sein Denkmal rechts neben die große Treppe, die vom Marktplatze zur Kirche führt, indem er es aus der den Bergabhang abfangenden, an sich schon monumental wirkenden Futtermauer heraus- und über sie emporwachsen läßt. Das Denkmal rückt dadurch aus der Längsachse des Marktes heraus, und es ergibt sich aus Kirche, Denkmal und den als Kulissen wirkenden altertümlichen Markthäusern ein Bild von reizvoller Harmonie, in welches das Denkmal in taktvoller, ästhetisch förderlicher Weise hineinkomponiert ist. Der Sockel des Denkmals tritt risalitartig, flach, nach oben etwas verjüngt, aus der Quadermauer hervor. An ihm ist die Tafel für die Namen der Gefallenen, sowie ein ausdrucksvoll gezeichnetes Wappen angebracht. Die Oberkante der Futtermauer ist mit einer schön gezeichneten Balustrade besetzt. Die Ecken tragen Kugeln. Auf den soeben beschriebenen Sockel setzt sich ein zweiter, etwas schmälerer, von rechteckigem Grundrisse. Dieser zweite, kleinere Sockel trägt eine Gruppe des hl. Georg zu Rosse mit dem getöteten Drachen. Die gut gegliederte Gruppe zeigt schöne Geschlossenheit, ruhige große Linie, die, zumal auch bei der Figur des Rosses Weichheit und Festigkeit miteinander verbindet. Der Ausdruck des Reiters ist männlich und edel. Als Werkstoff ist Muschelkalk beabsichtigt.

Den zweiten Preis erhielten die Münchner Bildhauer Willi Erb und J. Sertl. Auf einer breiten, flachen Stufe erhob sich eine Steinbank. Aus ihr wuchs ein vierkantiger Steinwürfel empor, der die Namensinschriften trug. Ihn umlief oben ein breit ausladendes Gesims, das in die

aufsteigende Linie des Denkmals kräftige Unterbrechung brachte. Darüber erhob sich eine Pyramide mit eisernem Kreuz in Flachrelief. Sie war bekrönt durch eine Figur des hl. Georg, der den Drachen besiegt hat und mit dem rechten Bein auf ihm kniet, während das linke seitwärts ausgestreckt ist. Die lebhaft, dabei gemäßigt bewegte Figur steht frontal, der Kopf ist leise nach links gewandt. Die rechte Hand hält das Schwert, die linke ruht auf der Brust. Der Drache krümmt sich im Todeskampfe, daher hängen Kopf und Schweif nicht hernieder. Horizontal- und Vertikallinie waren auf diese Art in kräftigen Gegensatz gebracht.

Den dritten Preis erwarb sich der Bildhauer Georg Joh. Lang-Oberammergau. Der in großer Monumentalität erdachte Plan ging darauf aus, durch Erweiteruug der Treppenanlage ein Bild zu schaffen, das einesteils besser als das bisherige zum Architekturcharakter der Kirche paßt, andererseits selbst zum Bestandteile des Denkmales wird, dessen figürlicher Schmuck organisch mit dieser Architektur verwachsen, gewissermaßen die plastische Blüte dieses Gebildes ist. Die Verbreiterung der Treppe war in ihren unteren Teil gelegt, gegen den sich der obere stark verschmälerte. In Rokokoform gehaltene Mauern dienten als Treppenwangen, gleichzeitig als Flächen für die Namen. Ganz oben in der Mitte der Treppe steht die Figur des auferstandenen Heilandes. In seiner Formgebung vereinigen sich Auffassungen des Barock mit denen der Gegenwart. Der Oberkörper war als tüchtiger, stark empfundener Akt gegeben. Der über beide Schultern hängende Mantel wurde durch die in ovaler Linie aufgehobenen Arme mit gutem Faltengusse emporgezogen. Der nach links gewandte Kopf war halb gesenkt. In Haltung und Ausdruck der Gestalt sprach sich der in ihr verkörperte Gedanke „Christus als Sieger über das Leid" mit ergreifender Deutlichkeit aus. Leider überstiegen die für dieses ausgezeichnete Denkmal berechneten Kosten die dafür ausgeworfenen Mittel ganz erheblich.

Träger des 4. und 5. Preises wurde der Bildhauer Oswald Hofmann in München. Seine beiden Entwürfe zeigten untereinander starke Verschiedenheit. Der erstere, der für den Platz des alten Denkmales berechnet war, zeigte oberhalb einer Stufe eine in grauem Muschelkalk auszuführende, viereckige Säule ohne Verjüngung. Sie trug unten die Inschriften, oben in drei, durch Gesimse getrennten Abschnitten sinnbildlichen Reliefschmuck. Oben war die Säule pyramidal zugespitzt und mit einem schmiedeeisernen Kreuze bekrönt. — Der andere Hofmannsche Entwurf stellte auf eine flache, quadratische Stufe einen nach oben ausladenden Steinwürfel als Bank, daraus emporragend eine starke, vierkantige Säule. An ihren Flächen sah man die Namensinschriften, darüber oben ein Flachrelief (Christus Gefallene segnend). Oben auf der Säule ruhte ein Würfel, ähnlich dem größeren unten, ganz oben ragte ein Steinkreuz empor. Beide Hofmannsche Entwürfe zeichneten sich durch Schlichtheit und tiefen Ernst aus.

Der 6. Preis wurde dem Münchner Bildhauer Jakob Rudolph zu teil. Auf einer breiten, flachen Stufe ruhte eine Steinbank. Aus ihr wuchs ein im Grundrisse rechteckiger, nach oben stark verjüngter Obelisk empor. An seinen Flächen standen die Namen, darüber befand sich ein eisernes Kreuz. Bekrönt wurde das Denkmal durch eine schön bewegte Figur des zu Fuße den Drachen bekämpfenden Ritters St. Georg. Schön war der Gegensatz zwischen der Horizontale des Drachens und der S-förmigen Vertikalen des Heiligen. Eine Variante zeigte den hl. Georg zu Rosse. Die Wirkung war einfach groß, monumental. —

Der 7. Preis belohnte eine gemeinsame Arbeit des Architekten Ad. Lallinger und des Bildhauers Müller-Hipper, beide aus München. Auch sie boten den Typus der Stufe mit der darauf stehenden Bank und der aus der Mitte dieser emporragenden Säule. Sie wurde nach oben breiter, an ihren Flächen standen die Inschriften. Die Säule trug ein ausladendes Gesims. Es diente als Sockel für ein Hochrelief mit der Gruppe des hl. Martin, der den Bettler beschenkt. Kräftig und ausdrucksvoll war die Linienführung. Unterhalb des Reliefs war ein Wappen angebracht. — Auch die beiden zuletzt beschriebenen Entwürfe planten die Entfernung des alten Kriegerdenkmals, um dessen Stelle einzunehmen.

Der 8. Preis wurde dem Entwurfe des Architekten Adolf Mayer in Augsburg zuerkannt. Gedacht war ein Brunnen mit kräftiger Schale, in deren Mitte sich ein säulenähnlicher Aufbau als Träger einer Statue erheben sollte. Das Denkmal war ebenfalls für die Stelle projektiert, wo sich der Obelisk für 1870/71 befindet. Doering

NACHKLÄNGE ZUR JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Wie es für den Kenner der Verhältnisse von vornherein feststand, erfuhr die Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst nicht überall jene objektive Würdigung, welche sie namentlich bei katholischen Presseorganen hätte erwarten dürfen. Diese Selbstverständlichkeit scheint da und dort zu viel Beachtung gefunden zu haben. Dies gab einem bewährten Freund der christlichen Kunst Anlaß, uns den Abdruck folgender abschriftlich übersandter Urteile aus katholischen Zeitschriften nahezulegen. Wir selbst glauben in unserer Besprechung der Ausstellung unseren Standpunkt deutlich dargetan zu haben. Wir sind uns dessen, was wir der christlichen Künstlerschaft und der Kirche schuldig sind, bewußt und hegen nur den einen Wunsch, daß die christlichen Künstler durch die Tat die gebührende Unterstützung finden und daß nicht die Zeitkrankheiten ihnen künstlich eingeimpft werden. Wer der christlichen Kunst auf anderen Wegen als die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst besser dienen zu können glaubt, wird von uns nicht befehdet. Die Zuschrift lautet:

Benedikt Momme Nissen O. P. gibt in den Historisch-politischen Blättern (1923, [CLXXI] 30—43, 65—80) in dem Artikel: »Entwicklung und Entartung christlicher Kunst« nach der Charakteristik der Ausstellung im Münchener Glaspalast (1922) seinen Eindruck über Leistungen der Gesellschaft für christliche Kunst München: »Da war es eine Erquickung (gegenüber den Darbietungen in den Sezessionen), hoch oben im Königsschloß die Jubiläumsschau der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« zu durchwandern. Diese Übersicht über ein dreißigjähriges zielbewußtes Schaffen katholischer Künstler war gar nicht blendend; in schlichter

Aufmachung zeigte sie mehr nur Proben des Geleisteten. Wer die Entwicklung der hier vertretenen Künstler schon lange verfolgt hatte, der sah allerdings hinter diesen Proben deren Lebensleistungen, sah besonders auch die ebenso opfer- und verdienstvolle als erfolgreiche Lebensarbeit der beiden Hauptorganisatoren dieser Vereinigung vor sich auftauchen. Wer freilich als Fremdling gekommen ist, hat kaum die volle innere Bedeutung dieser Veranstaltung ermessen können. Ist doch christliche Kunst fürs Heiligtum, nicht für die Ausstellung bestimmt; will man die in der Deutschen Gesellschaft vereinigten christlichen Künstler wirklich kennenlernen, so muß man in Münchens, in Bayerns, in Württembergs katholische Kirchen, an den Rhein und an die Donau, wie in deren Werkstätten gehen. Und dennoch ward auch der Kenner der Lage bei jener Schaustellung in der Residenz freudig überrascht und mit Zuversicht erfüllt, weil sich dort so deutlich die gesunde Grundrichtung und klare Geschlossenheit dieser Gruppierung deutscher Maler, Bildhauer und Baumeister kundgab. Hier fand sich würdige Vertiefung in unsere Glaubensgeheimnisse, zielsichere Abrundung der Werke laut den inneren und äußeren Erfordernissen des Kultus bei voller Gestaltungsfreiheit für die mannigfaltigsten Individualitäten. Hier, sagte man sich, ist fruchtbares Ackerreich für gläubige Kunst; so ist es gut katholisch und gut deutsch. Hier gedeiht noch Originalität, hier erblüht noch Innigkeit zu Ehren Unserer Lieben Frau.

Genies lassen sich nicht aus der Erde stampfen. Von einer Künstlerschar, die in unserem haltlosen Versuchszeitalter unerschüttert dem edlen Kunstziel sich weiht, kann man füglich nicht mehr verlangen als starke Talente, die sich zu Meistern ausreifen, dabei Stümper und Fabrikanten ausschließen, aber bescheidenen Begabungen den Platz nicht verwehren. Diesen Forderungen hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst gut entsprochen; an Einzelheiten soll man nicht nörgeln, wo das Ganze schließt. Man ist hier Neuerern gegenüber gerade weitherzig genug; der Vorwurf, der offen oder versteckt von einer neuerungssüchtigen Zeit der Gesellschaft gemacht wird, sie sei zu traditionell, verspricht heute mehr und mehr ein Ehrentitel zu werden. Ihre Jubiläumsausstellung bot einen klaren Beleg dafür, daß es bei uns zurzeit eine rüstige Schar tüchtiger Künstler im Dienste unserer heiligen Kirche gibt, die mit offenem Verständnis für deren Bedürfnisse, mit gläubigem Herzen und steigendem Können eine geist- und poesievolle Andachtskunst pflegen; sie bietet Gewähr für eine gesunde Entwicklung christlicher Kunst in Deutschland.«

Aus der Kritik P. Josef Kreitmaiers S. J. in den »Stimmen der Zeit« (1922 [CIII] 478—480), sei folgendes herausgehoben: »Die Kunst, die hier gezeigt wird, wurzelt zu tiefst in der Tradition und geht, von ganz spärlichen Ausnahmen abgesehen, all der Problematik bewußt aus dem Wege, von der manche Kreise die Erlösung der christlichen Kunst aus den Verstrickungen des Materiellen erwarten. Die Bildhauer Karl Bauer, Sertl, Göhring, Schädler, Frey, Kuolt, Kraus, Hoser, Negretti, Sigg, Hartung, Rieber, Bradl, Sonnleitner widerlegen durch vorzügliche Leistungen die oft gehörte Behauptung, daß die traditionelle, auf eindringlichem Studium der Naturformen fußende Kunstrichtung ein für allemal ihre künstlerische Zeugungskraft eingebüßt habe. — Eine der auffälligsten Erscheinungen in der neueren christlichen Kunst ist Felix Baumhauer. Sein Expressionismus ist stark und eindringlich, aus einer durch und durch christlichen Seele kommend und darum auch wieder zur christlichen Seele sprechend, die aus seinen Bildern den verwandten Geist spürt. — Wer inmitten der Kämpfe steht, die um die christliche Kunst der Zukunft besonders seit einigen Jahren entbrannt sind, könnte beim Verlassen unserer Ausstellung wohl den Eindruck mitnehmen, daß eine etwas stärkere Fühlungnahme mit der neuen Kunst nicht schaden könnte, da sie doch immerhin wertvolle Keime und Ansätze enthalte, so wenig auch bisher fertige, für die Kirche brauchbare Leistungen vorlägen. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst überläßt die Pflege dieser Keime und Ansätze, um die sich ja heute ohnehin mehr als genug Kräfte bemühen, gerne und neidlos anderen. Sie erblickt ihre Aufgabe vielmehr in der Förderung einer Kunst, deren religiöse Wirksamkeit sich bereits bewährt hat und die diese Förderung so lange verdient, bis sie in einem naturgemäßen Prozeß ohne revolutionäre Gewaltsamkeit durch eine andere abgelöst wird.«

Es sei hier mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß man unseren katholischen Künstlern doch wenigstens von katholischer Seite Gerechtigkeit widerfahren lassen soll, besonders wenn man bedenkt, mit welcher Nachsicht und mit welchem Wohlwollen modernste Versuche behandelt, ja mit welchen Lobpreisungen sie überschüttet werden, oder wenn man erwägt, was man auf Ausstellungen dem Besucher nicht alles zu bieten wagt, oft genug ein Hohn auf jegliches menschliche Empfinden; wenn man es unternehmen konnte, das große Kruzifix von Prof. Gies, »in der furchtbarsten Verhäßlichung modernster Kunst (Hochland 1922/23 [XX] 108)«, welches in Lübeck durch empörte Protestanten zerschlagen wurde, den Münchener Katholiken in der Dombauhütte wiederum zur Schau zu stellen und was dürfen schließlich moderne Kunstzeitschriften nicht alles ihren Lesern bieten? Ich erwähne z. B. nur die Deutsche Kunst und Dekoration. Ist es dann wirklich angebracht, Künstler, die ihren Befähigungsnachweis längst erbracht haben, einfach abzutun, weil sie nicht gegen ihre bessere Überzeugung sich dem Modezwang fügen? Was dem extremen ungesunden Expressionismus zugrunde liegt, hatte Momme Nissen in dem erwähnten Artikel treffend dargelegt.

Soweit die Zuschrift. Die Red.

AUSSTELLUNG A. MÜLLER-WISCHIN

In der Münchener Landschaftsmalerei des letzten Jahrhunderts laufen ohne Unterbrechung zwei Richtungen nebeneinander her. Die eine, die ihre Herkunft von der Veduten- (Ansichten-) Malerei des ausgehenden Rokoko und der Empire- und Biedermeierzeit nicht verleugnen kann, strebt auch heute noch möglichste Naturtreue an, ohne freilich auf so wirksame Steigerungsmöglichkeiten des Eindrucks zu verzichten, wie es die Stimmung ist. (In diesem Punkte sind ihre Vorfahren die französischen Intimisten.) Das Ziel der zweiten Gruppe aber, deren Abstammung sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen läßt und deren Ahnen im 18. Jahrhundert Watteau und Lancret und im 19. Rottmann und sein Kreis, Corot und in gewissem Sinne auch Courbet gewesen sind, ist eine gleichmäßig durch Farbe und Form bedingte dekorative Wirkung und eine Steigerung (Stilisierung)

des Natureindrucks, welch letzterer mehr Vorwand als unmittelbarer Anlaß ist.

Zu dieser zweiten Gruppe gehört auch der Münchener Maler Anton Müller-Wischin, von dem im Juli 1923 in der »Galerie Helbig« in München eine größere Anzahl meist neuerer Bilder (überwiegend Landschaften, außerdem einige Innenräume, Figurenbilder und Stilleben) zu einer eindrucksvollen Kollektion vereinigt gewesen ist. Unter einem etwas engeren Gesichtswinkel gesehen, reiht sich Müller-Wischin ohne Beeinträchtigung seiner Eigenart jener kleinen Serie von Landschaftspathetikern ein, an deren Anfang Namen wie Stäbli und Ludwig Willroider und an deren Ende etwa die Namen Fritz Baer und Hans Heider stehen. Auch Müller-Wischin liebt ganz besonders den hohen Wolkenhimmel; er liebt aber auch die Melancholie schwerer Regen- und Gewitterstimmungen im Flachland und in den Bergen und im weiteren Verfolg dieser Richtung überhaupt das Romantische, in der Natur und wo er es sonst findet. Sein Vortrag ist voll Leidenschaft und stürmischen Temperaments. Die komplizierte Technik seiner Bilder ist das Ergebnis unablässigen Experimentierens und eines dadurch errungenen Raffinements, das ungeahnte Effekte ermöglicht, und zwar um so mehr, als Müller-Wischin der geborene Kolorist ist, der die Farben kombiniert und zusammenstimmt wie ein Goldschmied Edelsteine, Emaille und verschiedene Metalle. Und da er sich außerdem noch auf die nicht leichte Kunst versteht, seine Bilder in kostbare Rahmen hineinzukomponieren, so gehen Werke aus seiner Hand hervor, deren zeitlose Schönheit jeden Kunstfreund von geläutertem Geschmack dauernd entzücken muß.

Dr. Richard Braungart

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE

Die Kunstausstellung, die im Sommer zu Karlsruhe stattfand, sollte eigentlich schon vor 8 Jahren abgehalten werden, als die Stadt die Feier ihrer vor 200 Jahren erfolgten Gründung beging. Krieg, Umsturz und beständige Gefahr feindlichen Eindringens hatten das Unternehmen bisher verzögert. Nun endlich war aber doch eine verhältnismäßig umfangreiche und vielseitige, wenn auch von bedenklichen Schwächen nicht freie Ausstellung zustande gekommen. Entsprechend ihrem Anlasse war mit der Schau moderner Kunst auch eine kleine rückblickende Abteilung verbunden. Sie hatte den Zweck, die Leistungen der älteren Karlsruher Malerei an einer Anzahl erlesener Beispiele vor Augen zu führen. Der Entstehungszeit nach gehörten diese Werke dem letzten Viertel des 18. bis über die Hälfte des 19. Jahrhunderts an. Man sah Landschaften von den drei ältesten Kobell (Ferdinand † 1799, seinem Sohne Franz † 1822 und dessen Sohne Wilhelm † 1855), die ihre Kunst von Baden nach München übertrugen. Dasselbe tat der ruhmreiche Karl Rottmann († 1850). Von anderen badischen Landschaftsmalern der älteren Zeit hat die meiste Wichtigkeit Joh. Wilh. Schirmer († 1863), der Begründer der Kunstschule zu Karlsruhe. Erwähnung verdient auch Hans Canon, der von Wien kam und dorthin zurückkehrte († 1885). Figurenmalereien voll tiefer, zarter Empfindung sah man u. a. von Maria Ellenrieder († 1863), vornehm aufgefaßte Bildnisse von F. X. Winterhalter († 1873). Eine Anzahl vortrefflicher Genre- und Tiermaler schloß sich jenen Künstlern an. Auf diesen Saal folgte einer mit Gemälden von Hans Thoma; der graphische Teil der Ausstellung bot dazu noch zwei Kabinette mit Thomaschen Zeichnungen und Druckblättern. Die Entwicklung der Kunst des großen Meisters, der zu den frühesten Zöglingen der Schirmerschen Schule gehört hat, stellt sich hier ihrem ganzen Verlaufe nach (von 1850—1916) dar, zum Teil an Beispielen, die der Öffentlichkeit noch nie gezeigt worden sind. Thomas Vielseitigkeit offenbart sich in Landschaften, Bildnissen, Figuren, Szenen, Stilleben; in seiner realistischen, poetischen, phantastischen, ernsten und heiteren Art; in seiner Beherrschung mannigfacher Technik. Und doch bildet dieses alles eine große, von keinem abweichenden Elemente gestörte Einheit reinster, recht und echt deutscher Kunst.

Was sich diesen Abteilungen anschloß — also weitaus das meiste — hatte solchen Leistungen gegenüber schweren Stand. Viele Richtungen sah man einander begegnen, ohne innerliche Berührung, ohne Streben nach einem gemeinsamen Ziele. Übermodernste Kunst bemühte sich nur zum geringen Teile mit Erfolg um geistige Vertiefung. Das Bild der badischen Kunst wurde unterbrochen durch Beimischung anderer Elemente. Man sah auch Werke aus Frankfurt, Darmstadt, Berlin, München und von anderen Orten. Doch waren dieser Darbietungen zu wenig, allzuviele gerade der wichtigsten Namen fehlten, um die Bezeichnung »Deutsche Kunstausstellung« zu rechtfertigen. Von Einzelgruppen erwähne ich die stark dekorativen Malereien von Haueisen; die phantastischen, farbig interessanten Aquarelle von G. Wolf; die Zusammenstellung einiger Werke von L. Dill, Erzeugnisse seiner älteren und jüngeren Schaffensperiode. Ein eigenartig ausgeschmückter Saal war erfüllt mit erlesenen Malereien, auch einigen Plastiken von H. Bühler. — Die Abteilung der Graphik war reichlich bestellt, vermochte aber technisch wie inhaltlich nur zum Teil zu interessieren. — Besseres läßt sich von der Plastik melden, zu deren an Zahl nicht erheblichen Darbietungen verhältnismäßig viele tüchtige Bildnisse, Figurenstudien und Phantasien gehörten. — Betreffs des profanen Kunstgewerbes muß ich mich aus Raumrücksichten auf den Ausdruck allgemeiner Anerkennung beschränken. Sie gilt der Tüchtigkeit und Vielseitigkeit der Techniken, wie der zumeist sich bekundenden Feinheit des Geschmackes.

Christliche Kunst war in ziemlicher Menge vorhanden. Bei ihr fehlte es auch nicht an einer Leistung der Baukunst. Doch wies der betreffende Kapellenraum mit der Sonderbarkeit seiner Ausstattung (besonders des Altares) einen bizarren, der Stimmung des Gottesdienstes schwerlich fördersamen Charakter auf. Eine Anzahl sehr beachtenswerter, monumentaler Arbeiten bot die Glasmalerei. Erwähnt seien solche von H. Drinneberg, C. Ule, H. Altherr. Intarsien und Hinterglasmalereien boten manches Interesse. Die Plastik brachte einiges Wertvolle, darunter einen geschnitzten, lebensgroßen St. Johannes d. T. von E. Sutor. Eine kleine Friedhofsanlage enthielt schlichte hölzerne, schmiedeeiserne und steinerne Grabmäler. Unter den Graphiken gab es wertvolle Holzschnitte von R. Pfefferle, eine radierte Pietà von Hausamann. Die Malerei ließ Monumentalleistungen fast ganz vermissen. Als Altargemälde konnte nur eine Beweinung Christi von C. Witte (Kassel) hingenommen werden, ein ernstes Werk, dessen zeichnerische Durchführung freilich nicht voll befriedigen konnte.

Verschiedentlich zeigte sich der Einfluß des Isenheimer Altares. So bei einer Madonna von H. Braun und einer leidenschaftlich bewegten Magdalena am Kreuze Christi von P. Meyer-Speer. Eine recht feine Arbeit war ein dreiteiliges Hausaltärchen von A. Fink. Herb und ernst war ein Evangelist von A. Jutz, reizvoll eine Engelwolke von W. Süs, tief empfunden ein visionäres Werk »Psalm« von O. H. Beier. Dem Expressionismus gehörte eine farbig interessante Flucht nach Ägypten von A. Illies. Alles wurde übertroffen durch Hans Thomas 1916 gemalte Taufe Christi, ein Werk von ergreifender stiller Größe. Die Taufhandlung ist vorüber, Jesus steht, voll bekleidet, ruhig da, neben ihm der Täufer, der geradeaus auf den Beschauer blickt und diesen auf den Heiland hinweist. Beide Personen sind tief und eindringlich charakterisiert. Die Färbung des Bildes ist fein und kühl: Blaugrau und Braun gegen Blau. Auch unter den Graphiken Thomas befanden sich verschiedene religiösen Inhaltes.

Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Der Architekt Prof. Joseph Schmitz in Nürnberg wurde vom Bayer. Staatsministerium des Innern als Dombaumeister und Fachberater bei der Durchführung der baulichen Erhaltungsaufgaben an den mittelalterlichen Domen und Bauwerken mit Staatsbaulast in Bayern berufen. Schmitz hat bekanntlich die Nürnberger Sebaldus- und Lorenzkirche ausgezeichnet restauriert und sich auch als schöpferischer Künstler hervorgetan. Seine neue Tätigkeit wird sich zunächst auf die Dome in Regensburg, Augsburg und Nürnberg erstrecken.

Künstlerferien. — Herr Pfarrer Stegmeier in Drackenstein schrieb uns: »Vor 5 Jahren habe ich einen Kunstschüler während der Ferien im Hause gehabt. Er hatte bei mir freie Station, malte für sich, konnte etwas verdienen, — ich etwas lernen. Im gleichen Sinne habe ich heute an den Direktor der Akademie in Düsseldorf geschrieben um einen Kunstjünger aus dem besetzten Gebiet.« Der Herr Pfarrer fügte bei: Man sollte die jungen Künstler mehr unterstützen, tun wir Pfarrer es nach Kräften!«

Bildhauer Max Heilmaier starb am 26. August nach längerem Leiden im 54. Lebensjahre zu München. Er wurde in seiner Heimat Isen beerdigt. Heilmaier, Professor an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, war ein sehr tüchtiger und fruchtbarer Künstler. Eine ausführliche Biographie findet sich im 14. Jahrgang. In den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist Heilmaier mehrfach vertreten.

Franz Buschmeyer (Balve i. W.) malte im Jahre 1922 die Kapelle in Wamel (Kr. Soest) aus. Alle Bilder und Inschriften, vom Künstler selbst gewählt, beziehen sich auf das hl. Altarssakrament. Außerdem fertigte er in letzter Zeit u. a. Exlibris, Entwürfe für religiöse Gedenkblätter und Monstranzen.

Bildhauer Joseph Scheel (München) starb im August. Der Künstler war am 2. Februar 1853 zu Wäschenbeuren in Württemberg geboren. Zur Bildhauerei kam er frühe, doch konnte er sich einer eigentlichen künstlerischen Ausbildung erst nach Besiegung großer Hindernisse zu München bei Akademieprofessor Sirius Eberle in den Jahren 1883—87 widmen. Die Jahresmappen 1897, 1899 und 1904 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst enthalten Abbildungen von Werken des Künstlers.

Berlin. — »Der Kreis Kath. Künstler«, Berlin, hat nicht ohne voraufgehende Schwierigkeiten, in diesem Frühsommer eine kleine, in sich einigermaßen geschlossene Ausstellung (Delegatur, Zimmer 4 und 5) zusammengebracht; sie fügte sich in den Rahmen einer Zusammenkunft der Provinzgeistlichkeit und entbehrte so hoffentlich auch nicht des praktischen Interesses. In das Gelingen dieses Ausstellungsversuches teilen sich mit anderen die Glasmaler Puhl und Wagner neben Felix Baumhauer, sowie Karl Busch, ferner die Maler Nüttgens (Kreuzweg Niederfischbach), die Architekten Fahlbusch (!) und Jos. Weber, der Goldschmied Jos. Wilm, die Bildhauer Breitkopf-Cosel, Blümel und Sommer, die Graphiker Kern und Timm, sowie die Paramentenkünstlerin Sülzer-Neumann. Und nun an die Weiterarbeit zum Herbst und Winter!

Dr. Gehrig

In Grafing-Markt (Oberbayern) wurde ein Kriegerdenkmal enthüllt. Seine Aufstellung fand es auf dem Marktplatz, auf einer durch die Straßenzüge freigelassenen Insel. In Muschelkalkstein ausgeführt, erhebt es sich in Form einer Mariensäule 10 m hoch. Grafing, ein typischer südbayerischer Markt mit seinen barocken Bauten, besonders dem ehemaligen Schloß (jetzt Schledererbräu), dem Rathaus und den beiden Kirchen, bestimmte auch den Stilcharakter des Denkmals, das, in freier Form dem architektonischen Gesamtbild des Ortes angepaßt, jeden heimisch anspricht. Der Unterbau bringt in einem Relief »Ausziehender Soldat mit Frau und Kind« das Kriegerische zum Ausdruck. Darunter ist die Widmung, auf der Rückseite sind die Namen 110 Gefallener verewigt. Über dem Unterbau erhebt sich in rechteckiger Form die eigentliche Säule, geschmückt im untern Teil mit Palmettenkranz. Über dem Kapitell steht 2 m groß in vornüber geneigter Haltung die »Patrona Bavariae« mit dem segnenden Kinde. Diese Plastik wächst sehr harmonisch aus der Säule heraus. Flankiert ist letztere von zwei in Kupfer getriebenen Laternen. Letztere sind eine Arbeit von Matth. Willig in München. Die Steinmetzarbeiten führte die ortsansässige Firma M. Hafenmair aus. Der Entwurf des Denkmals, die künstlerische Leitung der Ausführung und Bildhauerarbeit ist das Werk von Franz Hoser, München. Jeden Abend mit beginnender Dunkelheit brennen die Laternen am Denkmal, die Pfarrgemeinde hat aufs neue gelobt, der Samstag sei der Mutter Gottes geweiht und besondere Lustbarkeiten haben zu unterbleiben. Jedenfalls war das Denkmal in dieser Art nur möglich durch begeisterte und tatkräftige Männer des Marktes, denen hierfür Ehre und Dank gebührt. — Bei dieser Gelegenheit möchten wir unterschreiben und kräftig unterstreichen, was der Künstler Hoser anläßlich der Eröffnungsfeier in einem Privatgespräch als seine Auffassung über Kriegerehrung geltend machte. Wenn wir das Vaterland wieder aufbauen wollen, äußerte er, so müsse der religiöse, christliche Geist gepflegt werden und deshalb strebe er in seinen Kriegerdenkmälern diesen Geist möglichst vorherrschend zu machen. Die Grundidee zu diesem ausgezeichneten Denkmal legte der Künstler anläßlich des im Jahre 1914/15 von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

ausgeschriebenen Ideenwettbewerbes für Kriegerdenkmäler nieder, zu dem Hoser eine Reihe sehr gelungener Entwürfe beisteuerte. Die Skizze erwarb sich die Anerkennung des Preisgerichtes und wir freuen uns, daß sie nicht vergeblich entworfen war, sondern sich zu dem edlen Denkmal in Grafing auswuchs. Sie ist im 9. Jahrgang der »Christlichen Kunst« (S. 220) abgebildet, wo auch noch 99 andere Entwürfe aus dem genannten Wettbewerbe reprodziert sind. Das betreffende Heft (Nr. 7, April 1915) kann als Sonderpublikation bezogen werden. Selbstverständlich ist es nicht erlaubt, Entwürfe ohne Zutun der Künstler, deren Adressen wir gerne vermitteln, zu verwerten. Der dazu verfaßte Text verbreitet sich über alles zu dem Kapitel »Kriegerehrung« Wissensnotwendige und zu Beherzigende.

Baden-Baden 1923. Alljährlich fast haben wir gerne über die Kunstausstellungen in der einzigartigen Bäderstadt berichtet. Für ein anstrengungsloses Kunstgenießen, fern vom aufreibenden Großstadtalltag war hier die Folie geschaffen, auch durch den modern klassischen Bau der Kunsthalle. Diesmal fällt es schwer, etwas zu sagen. Ist der erschreckende Rückgang an diesem Ort ein Zeichen der Zeitnot oder ist es ein Erlahmen, ein mangelndes Künstlerbewußtsein? Nun haben wir 1923 zwei größere Veranstaltungen hierzulande, in Karlsruhe die sogenannte »Große Deutsche Kunstausstellung« und in Baden-Baden eine — was für eine denn? Beide sind Versager. Die eigentliche Ausstellung, die wirklich eine ist und die die gegenwärtige deutsche Kunst vertritt, hat man im hessischen Nachbarland, im nicht minder gefährdeten Darmstadt zusammengebracht. Die badische Künstlerschaft, ihre verantwortlichen Organisationsleiter, müssen sich in den nächsten Jahren bannig anstrengen, um das schwarze 1923 vergessen zu machen. Die auch in Baden-Baden trotzdem Gutes darbieten, wollen wir die Fehler des Ganzen nicht entgelten lassen, sonst gleichen wir dem Prediger, der die paar armen Weiblein zu seinen Füßen wegen des schlechten Kirchenbesuches andonnert (im deutschen Norden kann der Landfahrer so etwas öfters erleben). Freuen wir uns also der sympathischen Bilder und Graphiken von Nagel, Schinnerer, Greve-Lindau, Hildebrand, Würtenberger, Riedel u. a. Daneben ödet uns Caspar Ritter immer noch mit seinen überlebten Süßlichkeiten an. Erfrischend und von guter oberdeutscher Tradition ist die Kollektion der Alemannen-Maler Schöpflin, Bühler, Braun usw., Romantiker möchte man sie auch nennen, von stark religiösem Empfinden. Hellwag bietet in seinem Sondersaal Erfreuliches, solange dieser flotte Landschafter in den Grenzen bleibt; in dekorativ gedachten Kompositionen verhaut er sich leicht. Die Plastik ist quantitativ schwach vertreten; unter den Kleinplastiken fiel uns eine entzückende Gruppe von Heide Rosin auf. Köstlichkeiten sind die Majoliken-Madonnenreliefs! — von Max Läuger.

Dr. G.

Die Tagung für christliche Kunst findet in Münster am Donnerstag, den 27. September, im Bibliothekssaal des Kunstkabinettes in der Universität statt. Tagesordnung: Vormittags 10 Uhr im Bibliothekssaal des Kunstkabinettes der Universität: 1. Bericht über die Arbeiten des Hauptausschusses. 2. Wahl des nächstjährigen Tagungsortes und Aufstellung des Programmes. 3. Allgemeines. — Nachmittags 3 Uhr in der Universität, voraussichtlich im Bibliothekssaal des Kunstkabinettes. Tagesordnung: 1. Bericht über Dekrete der Diözesansynoden betr. Pflege der religiösen Kunst. Berichterstatter: Dompropst Msgr. Dr. Middendorf-Köln und Herr Professor Dr. A. Fuchs-Paderborn. 2. Der Reichsausschuß für Friedhof und Denkmal und seine Bestrebungen. Berichterstatter: Reg.-Baurat Waldo Wenzel-Dresden, Vorsitzender des Reichsausschusses. 3. Christozentrische Kirchenkunst. Berichterstatter: Herr Rektor van Aken-Gladbeck i. W. 4. Devotionalien und religiöse Hauskunst. Aussprache über die im vorigen Jahre in Breslau gefaßte Resolution, die lautet: »Die Tagung für christliche Kunst hält die künstlerische Hebung der christlichen Hauskunst und Devotionalien aus religiösen und kulturellen Gründen für eine unbedingte Notwendigkeit.«

BÜCHERSCHAU

Elfried Bock, Die deutsche Graphik. Mit 410 Abbildungen. 1922, Franz Hanfstängl, München. 364 S., 8°.

Ein populäres Buch über Graphik vermag seinen Zweck nur zu erfüllen, wenn es in ausgiebigem Maße mit Anschauungsmaterial versehen ist. Das ist hier so reichlich der Fall, wie man es in diesen Zeiten der Teuerung kaum noch erwarten sollte. Die Bilder beginnen zeitlich da, wo die Graphik in Deutschland zuerst als selbständige Kunst auftritt, also um das Jahr 1400. Sie sind so gewählt, daß notgedrungene Verkleinerung den Eindruck nur bei einigen geschmälert hat. Die Abdrücke sind aber auf dem guten Papier durchweg scharf und klar. Eine beträchtliche Zahl der Bilder ist nach wenig bekannten Werken gegeben, die großen, berühmten Schöpfungen sind natürlich so weit als möglich zur Geltung gebracht. Der Text beginnt mit einer Erläuterung der graphischen Techniken und gibt alsdann in historischer Folge eine Übersicht, die bis in die Gegenwart geht. Die übermodernsten Richtungen sind außer acht gelassen. Das Buch ist mit tüchtiger Kenntnis und selbständigem Urteil geschrieben. Die Neuzeit im Text und besonders im Bilde stark bevorzugt, freilich noch keineswegs in solcher Art und Reichhaltigkeit, wie sie gegenüber dem in unserer Zeit erfolgten glänzenden Aufschwunge der Graphik angemessen wäre. Einzelheiten der historischen Auffassung lassen Einwendungen zu. So bin ich nicht der Meinung, daß die Graphik in Deutschland ihr Emporblühen in der alten Zeit wesentlich »der besinnlichen und auf das Einzelne sehenden deutschen Art« zu verdanken habe. Das ist zum Teil der Fall, zum andern Teile aber dem Umstande zuzuschreiben, daß es bei uns nicht, wie etwa in Italien, große Auftraggeber und Förderer der Malerei gab und daß diese daher in einer zurückgesetzten Stellung verblieb, ihr die Ausbildung einer großen Tradition versagt war und sich für das Auftreten eigentlicher Maler, wie Grünewald. keine Grundlage ausbildete. — Das Buch ist empfehlenswert besonders für Kreise von Laien und für die vielen, die bei jetziger Zeit an das Erwerben kunstvollendeter Nachbildungen, geschweige von Originalen nicht denken können.

Doering

Die erste Nummer des nächsten (XX.) Jahrgangs erscheint Mitte Oktober.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); **Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH**
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München





